Deutsche Hand- & Haus- Bibliothek

von

2

Deutsche

# Hand- und Hausbibliothek

---

Collection Spemann

# Reise
um die
# Pariser Welt

von

Theophil Zolling

Zweiter Band



[Bd. 11.]

Anno ? 1880 od 81 ?

Stuttgart
Verlag von W. Spemann
[1881.]

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

# Politisches Treiben.

---

## Grévy, Gambetta, Galliffet.

Der nominelle und der wirkliche Staatslenker und der präsumtive Gesellschaftsretter oder die Feder, das Wort und das Schwert Frankreichs haben die Initialen ihrer Namen dem nämlichen Buchstaben des Alphabets entnommen. Daher nennt man wohl auch Grévy, Gambetta, Galliffet die drei G der Republik.

Fangen wir pflichtschuldigst mit der Porträtierung des Staatsoberhauptes an, des Präsidenten Grévy!

Es gibt im öffentlichen Leben der Republik drei Träger dieses Namens, sämtlich Brüder. Zuvörderst Jules, das Staatsoberhaupt von Volkes Gnaden, Albert, algerischer Zivilgouverneur, von Bruders Gnaden, und endlich einer mit unbekanntem Taufnamen, Divisions-General von Napoleons III. Gnaden und daher wütender Bonapartist.

Ein obskurer Provinz-Advokat, kam Jules nach der Februar-Revolution von 1848 in die National-Versammlung nach Paris. Um jene Zeit stellte er den berühmten „Antrag Grévy", wonach die Präsidentenwürde abgeschafft werden solle. Die Republik, motivierte er ungefähr, sei die für Frankreich einzig mögliche Staatsform, aber bloß, wenn alle Macht in den Händen der Volksvertretung ruhe, welche einen Konseilpräsidenten ernennen müsse, der hinwieder seine Minister zu erwählen habe. Das Kaiserreich, das vielleicht durch die Annahme seines

Amendements unmöglich gemacht worden wäre, schuf aus dem Radikalen der zweiten Republik einen Unversöhnlichen, zog ihn aber vom aktiven politischen Leben ab. Er trat in den Barreau der Pariser Advokaten ein und brachte es als trefflicher Jurist und gesinnungstüchtiger, wenn auch nicht eben glänzender Sachwalter 1870 zum Stabträger (Bâtonnier) seiner Zunft. Der Zusammenbruch des Kaiserreiches zog ihn wieder auf die politische Arena, und seine Wahl zum Präsidenlen der Nationalversammlung war ein Protest der Monarchisten und gemäßigten Republikaner wider die Männer, die nach seiner mehrmals offen ausgesprochenen Ansicht die Republik mit Fug, aber ohne Befugnis gegründet hatten. Nach seiner Demission schloß er sich keiner der herrschenden Parteien an. 1876 bestieg er den Präsidentenstuhl der Abgeordnetenkammer, und alle politischen Gruppen stimmen in der Anerkennung überein, daß Frankreich noch niemals ein so besonnenes und leidenschaftloses und dabei imponierendes Parlamentshaupt besessen habe.

„Ich stimme gegen ihn,“ rief damals ein Krakeler von der Rechten, „denn er ist ein unheimlicher Mensch, der keine Mätresse hat, nicht Karten spielt, ja nicht einmal Wein oder Schnaps trinkt.“ Er hätte hinzufügen können: Und der die Korrektheit in Person ist.

Ja, er ist sogar viel zu korrekt, um zu altern. Gerade so mit der hohen, kräftigen Figur und dem kahlen Kopfe, mit den unbeweglichen und immer ernsten Zügen und stets genierten Gesten, mit der behaarten Warze unter den feinen Lippen und dem um keine Nüance weißer gewordenen Backenbarte, habe ich ihn schon vor zehn Jahren zwischen dem ewig zugeknöpften schwarzen Pfarramts-Kandidatenrocke und dem steifen Vatermörder gesehen, als er wenige Tage nach seiner Wahl in die National-Versammlung von Bordeaux seine Frau und Tochter im Hôtel Bellevue zu Nyon am Genfer See besuchte. Er sprach mit seiner ziemlich angenehmen Stimme langsam, geradezu und namentlich sehr selten, machte also gar nicht den Eindruck eines Advokaten. Er erregte die Sensation der Gäste und den heimlichen Aerger des Hôtelbesitzers, weil er sich an der Wirtstafel, gleich einem Temperänzler, strenge des Weines enthielt. Um so energischer befaßte er sich mit dem selbst

gebrauten Kaffee, der neben dem Schach- und Billardspiel die einzige Leidenschaft seines Lebens geblieben ist. Im Verkehr mit seiner kleinen korpulenten Frau — aus einer guten Beamtenfamilie stammend und keineswegs seine ehemalige Köchin, wie die reaktionären Blätter behaupten — und mit seinem schwarzbraunen Mädel von Tochter zeigte er eine gewisse würdevolle Herzlichkeit, die bald darauf um ein Bedeutendes abgekühlt werden sollte. Mademoiselle verliebte sich nämlich etliche Jahre später in den damals berühmten Tenoristen Capoul und wollte ihn sogar heiraten. Aber der Herr Präsident — nur immer korrekt! — wollte keinen Notenquetscher zum Schwiegersohn und trennte die Liebenden. Seither ist das aufgeräumte Mädchen mit echt väterlicher Konsequenz unvermählt geblieben, und die Harmonie in der Familie hat einer zeremoniösen Höflichkeit Platz gemacht.

Grévy entschloß sich zögernd zur Annahme der Präsidentenwürde. Zwang sie doch diesen Gewohnheitsmenschen, mit seiner liebgewordenen Denk- und Lebensweise zu brechen, Prinzipien aufzugeben, Entschlüsse zu fassen, Befehle zu erteilen — was ihm ganz wider den Strich geht — und endlich seine traute, schlichte Wohnung im dritten Stock seines Hauses der Rue Volney mit dem herrlichen Elysäischen Palaste zu vertauschen. Hier richtete er seine Wirtschaft so ein, daß die 200,000 Frank Jahresgehalt, welche ihm die Republik gibt, unter keinen Umständen überschritten werden. Wenn jedoch die reaktionären Blätter sehr unzart nachrechnen, daß er die Hälfte seines Budget erspart und zu Häusereinkäufen verwendet, so vergessen sie ohne Zweifel, daß Grévy als reicher Bauerssohn und ehedem vielgesuchter Advokat schon vor seinem Regierungsantritt ein Privatvermögen von mehr als einer Million Frank besaß.

Jedenfalls können sich die Franzosen, die sonst immer ein prunkvolleres Oberhaupt liebten und dem Bürgerkönig seinen Regenschirm niemals verzeihen wollten, lebhaft dazu Glück wünschen, endlich im dritten Präsidenten der dritten Republik einen streng konstitutionellen Landesvater nach amerikanischem Muster erhalten zu haben. Grévy betrachtete seine erste Inkonsequenz als ein patriotisches Opfer, da im Falle seiner Ablehnung leicht ein weniger Zuverlässiger auf diesen für

jeden Ehrgeiz gefährlichen Posten hätte gestellt werden können. Er ist bis zur Stunde, auch wenn man seine Unterschrift zu Verordnungen forderte, die sein gemäßigter und vorsichtiger Verstand nicht gutheißen konnte — z. B. die Landesverweisung der nicht anerkannten religiösen Orden, die Säuberung der Magistratur von antirepublikanischen Elementen, die Ernennung seines Bruders zum Gouverneur von Algier — so ist er doch bis heute die gewissenhafte Negation des persönlichen Regimentes, der selbstloseste Repräsentant des konstitutionellen Staates und der edelste Ausdruck der einzig möglichen Republik geblieben.

* * *

Größere Gegensätze zwischen dem bloß nominellen und dem wirklichen geheimen Oberhaupte, zwischen Jules Grévy und Léon Gambetta, lassen sich fast nicht denken. Wie der englisch steife, vornehme und bejahrte erste Präsident schon in seiner physischen Erscheinung gar schlecht zu dem dicken, vollblütigen, demokratisch lebendigen und für einen Staatsmann noch jugendlichen Kammerpräsidenten paßt, so zeigt sich auch in ihren Charakteren eine Verschiedenheit, die in ihrer diametral entgegengesetzten Herkunft begründet sein mag. Grévy stammt wie Proudhon, Viktor Hugo und Courbet aus dem nordischen Franche-Comté und beweist wie jene, daß sich der deutsche Bluteinschlag in der ehemaligen Freigrafschaft Burgund noch nicht verloren hat. Gambetta aber ist ganz Provençale, noch mehr ganz Genueser, und auch seine unleugbar jüdische Abstammung spricht nicht allein aus seinen Gesichtszügen, sondern auch aus seiner schlau berechnenden Geduld, welche seltsam mit der südlichen Heißblütigkeit kontrastiert. Natürlich Optimist und Chauvinist, hegt er zu sich selbst und zu Frankreich ein unbegrenztes Vertrauen, das so manchen seiner Erfolge erklärt. Grévy jedoch fürchtet und verachtet beinahe derlei Männer der That. Er nimmt alles schwer, analysiert trefflich die Situationen und erkennt mit praktischer Einsicht die zu vermeidenden Fehler, erblickt aber die Geschicklichkeit oft im ruhigen Abwarten der Ereignisse. Gambetta hinwieder macht in seinem schneidigen Thatendurste oft böse Fehler, aber er rettet mei-

stens noch die Situation durch seinen scharfen Blick und findigen Sinn.

Man denke nur einmal an die Verschiedenheit ihrer Standpunkte. Grévy betonte sofort die Illegalität der neuen Republik und meinte, sie handle unklug, wenn sie die tödliche Erbschaft des Kaiserreiches und den Krieg fortsetzt. Als später die Konstitution Wallon votiert werden sollte, da sah Grévy nur die lächerlichen Widersprüche dieses aus den disparatesten monarchischen und republikanischen Elementen eilfertig zusammengeschneiderten Machwerkes und wiederholte sein bekanntes Wort, daß er weder Betrogener noch Betrüger sein wolle. Nach dem 16. Mai 1877 nannte er die Haltung der 363 republikanischen Abgeordneten der bald aufgelösten Kammer und ihre Verweigerung des Budgets unpolitisch und prophezeite einen neuen Staatsstreich. Gambetta aber hatte frisch, frei und fröhlich die Republik vom Stadthause herab verkündet und glaubte steif und fest an die Unbesiegbarkeit des revolutionären Frankreichs, welches dem fait accompli nicht nur die Legalität, sondern auch einen Nimbus verschaffen sollte. Später half er bei der Verfassung mit, weil eine noch so schlechte Konstitution doch die Republik und ihre Existenz sichern heiße. Auch nach dem 16. Mai führte er die Wahl-Kampagne voll Siegesgewißheit und im Bewußtsein der ganzen Verantwortung und stellte den Präsidenten vor die Alternative: Submission oder Demission. In den letzten radikalen Maßregeln gegen den unabsetzbaren Richterstand, die bonapartistischen Heerführer, die religiösen Orden, den geistlichen Volksunterricht, für die Amnestie der Kommunarden und in der Listenwahlfrage stand der ängstliche Grévy nicht auf seiner Seite, denn dieser erkannte darin eine schwere Gefahr für die Republik. Welcher von beiden hat richtig gesehen? Nun, wenn es sich auch noch darüber streiten läßt, ob die Fortsetzung des Krieges nach Sedan und das Votum der Konstitution Wallon fehlerhaft gewesen, so ist doch das eine sicher, daß die oben erwähnten Schachzüge Gambettas vor der Hand den Klerikalen und Reaktionären schwer geschadet und die Republik befestigt haben.

Gambetta, und auch dies unterscheidet ihn von seinem Kollegen Grévy, ist vor allem ein Rhetor. Seiner großartigen

Beredsamkeit ist es zuzuschreiben, daß der zuvor ganz unbekannte Sachwalter im Prozesse Baudin plötzlich berühmt, dann Diktator von Frankreich wurde und gegenwärtig zum zweiten Male über die Geschicke seines Landes verfügt. Seine imposante Stimme, seine schwungvolle aber stets besonnene Suada und seine unglaubliche Schlagfertigkeit erregten nacheinander in den Kaffeehäusern und Kneipen des Lateinischen Viertels, im Gerichtssaale, in Wahlversammlungen, auf Meetings und im Parlamente staunende Bewunderung. Es wäre aber unrecht, wollte man seinen Ruhm bloß von seiner Lungenkraft ableiten. Sie fußt auf weniger windigem Boden. Gambetta hat zunächst einen durchdringenden Verstand, ein weniger solides als umfassendes Wissen und einen sicheren Blick, obwohl er nur über ein Auge verfügt. Allein damit sind seine Erfolge noch nicht erklärt. Er besitzt ferner einen unwiderstehlichen Magnetismus des Wesens, welcher im Verein mit seiner Ueberzeugungsgabe die Thatsache erklärt, daß er die widerhaarigsten Roten wie Ranc und Challemel-Lacour gezähmt und sich untergeordnet hat, und daß er stets die feindlichste Wahlversammlung gefügig macht und zu Beifall hinreißt. Dann gehört dazu noch ein unstreitig großer staatsmännischer Sinn, der sich nach den Prüfungsjahren von 1870/71 schon in voller Reife zeigt. Dieser berechnende Feuerkopf schuf das Wesen des Opportunismus, d. h. die Politik der Resultate von Fall zu Fall und mit stufenweisem und den Umständen sich anschmiegendem Fortschritt, ohne welchen die Republik schon längst nicht mehr bestehen und die schnelle Wiedererhebung Frankreichs unmöglich gewesen sein würde. Man darf auch seine Energie nicht vergessen, die einem unbändigen Selbstbewußtsein entstammt und schon erstaunliche Ergebnisse geliefert hat. Ich brauche nur an die 1870 von ihm buchstäblich aus dem Boden gestampften Armeen und an sein kühnes Auftreten gegen die Staatsstreichlustigen vom 16. Mai zu erinnern. Und endlich ist auch die perfide und komödiantenhafte Schlauheit ein bedeutsames Moment in seinem Wesen. Man denke an seine lügenhaften Siegesdepeschen von 1871, womit er die Nation zu fernerem Widerstande aufreizen wollte, an den kleinlichen und seiner unwürdigen Briefstreit mit Rochefort, an seine

zweideutige Haltung gegenüber der Kommune, die er schon von weitem kommen und, um sich nach keiner Seite hin zu kompromittieren, auch ruhig aus der Weite, nämlich vom Lande der Kastanien aus, aufstehen und sterben sah. Ein pfiffiges Doppelspiel liegt auch seiner gegenwärtigen Rolle zu Grunde, die ihm erlaubt, den Staatswagen zu kutschieren und doch für nichts verantwortlich zu sein. Er wählt, inspiriert, leitet, erschüttert und stürzt die Minister, mag er dies freilich noch so oft und schwungvoll in Abrede stellen.

Auch sein Verhältnis zu Grévy ist nicht ganz klar. Muß man schon die in der sonderbaren Konstitution vorgeschriebene Unverantwortlichkeit des Staatschefs als gar nicht republikanisch bezeichnen, so ist die Position des Kammerpräsidenten, der keine Stimme hat und natürlich noch viel weniger verantwortlich ist, eine ganz absurde und nicht einmal durch Gambettas außerordentliches Talent oder Genie entschuldigte Ausnahmsstellung. Der Einfluß dieses seltenen Mannes beweist, daß Frankreich von seinem Heroenkultus nicht lassen will, daß der Monarchismus den Leuten stetsfort im Blute steckt, und daß eben die Diktatur noch immer die normale Regierungsform Frankreichs ist. In der antiken Republik traf derlei übergroße Persönlichkeiten, in denen man eine Gefahr für den Staat erkannte, unbarmherzig der Ostrazismus. Die Franzosen, die immer ein persönliches Prestige brauchen, denken nicht entfernt an ein solches Scherbengericht und lassen das antidemokratische gouvernement occulte, das geheime Regiment, ruhig fortwalten. Zwar wollten die Reaktionären mit allen möglichen Mitteln Gambetta zwingen, nicht mehr „in den Kulissen zu singen“ — wie sich Broglie ausdrückte —, sondern endlich einmal die Bühne zu betreten, aber Gambetta weigert sich auch nach dem Ausfall der letzten Wahlen noch immer. Würde er sich doch als Minister gerade so schnell abnützen, wie Simon, Freycinet und alle andern.

Die ihm feindlichen Blätter meinen freilich, der ehemalige Diktator von Tours ziele nicht nach dem Ministerportefeuille, sondern erstrebe einzig die höchste Würde der Republik; sie bezweifeln jedoch sehr, daß er den Ablauf von Grévys Septennat geduldig abwarten werde? Und wenn man den braven Grévy

wieder wählte? Gambetta sei von allzu kühnem Ehrgeize beseelt, um am Ende auch das hoffentlich noch recht ferne Ableben Grévys zu erwarten; also müsse er ihn durch illegale Mittel zur Abdankung zwingen.

Dies will nun die monarchistische und radikale Opposition verhindern, indem sie Grévy in die Wolken erhebt und Gambetta in den Staub zieht. Sein luxuriöses Leben im ehemaligen Palaste des Staatsstreichshelden Morny, sein Leibkoch Trompète, der so viel wie ein General (12,000 Frank) beziehe, seine angeblich silberne Badewanne, seine Korpulenz, seine Mätressen, seine Orgien, seine Geheimpolizei im In- und Auslande, seine Börsenspekulationen, die ihm eine notorische Jahresausgabe von mehr als einer halben Million gestatten, während er doch als Kammerpräsident nur 100,000 Frank und ebensoviel als Eigentümer des Journals „La République française" erhält und als Sohn eines Kräuterhändlers fast gar kein Vermögen besitze — all diese wahren und falschen Verdächtigungen, welche tagtäglich frisch herumgeboten werden, sollen eben dazu dienen, ihn seinen Wählern suspekt und verhaßt zu machen.

Vor der Hand ist dies freilich verlorne Mühe. Sämtliche Angriffe werden jedesmal von seiner nächsten hinreißenden Rede wie Bremsenschwärme vom Sturmwind hinweggeweht. Aber wenn die rote Revolution begünstigt, durch eine innere oder europäische Verwicklung erstarken und dem Machthaber verderblich werden sollte? Dann dürfte wohl G Nummer drei eine hervorragende Rolle spielen.

* * *

General Marquis de Galliffet, der Sprosse einer nach Kanada ausgewanderten reichen Adelsfamilie, hatte seinen Erbteil von drei Millionen Frank wenige Monate nach seiner Majorennität total durchgebracht. Der ruinierte 22jährige Roué, von dessen tollen Streichen ganz Paris sprach, verzweifelte aber nicht und trat als gemeiner Soldat bei den Chasseurs d'Afrique ein. Es war gerade die günstigste Zeit für kriegerische Lorbeeren und schnelles Avancement. In der

Krim holte er sich eine leichte Wunde und die Offiziers-Epauletten, in Italien wurde er abermals angeschossen und avancierte zum Hauptmann, und nach Mexiko zog er als Schwadrons-Chef und empfing bei seinem tollkühnen Sturmangriff auf Puebla nicht weniger als elf Wunden, von denen, nach der Aussage des Feldscherers, die Hälfte schon tödlich war. Eine Granate hatte ihm die Bauchhaut weggerissen; doch Nelaton, der berühmte Leibarzt des Kaisers, kurierte ihn auf wunderbare Weise, indem er die bloßgelegte Stelle mit einer Platinaplatte bedeckte, die nicht weniger als 50,000 Frank gekostet haben soll. Heute ist die Wunde zugeheilt, doch blieb eine gewisse Schwäche, die ihn zwingt, nur mit äußerster Vorsicht (gewöhnlich vermittelst eines Stuhles) zu Pferde zu steigen und bei großen Strapazen die rettende Platte wieder umzuschnallen.

Von diesem Augenblick an ward er Günstling bei Hofe und Held des Tages. Seine Galanterien, sein Geist, seine Witze, seine Tapferkeit, seine Duelle, seine Wunden — alles außerordentlich — beschäftigten die Pariser unausgesetzt. Die Frauen schwärmten für ihn, und er zeigte sich dafür so dankbar, daß seine Gemahlin, eine Tochter von Charles Laffitte und einst eine berühmte Schönheit von Paris, sich von ihm scheiden ließ. Im letzten Kriege nahm er an dem Kesseltreiben von Sedan Teil, und man erzählt, daß er, als er eine Schwadron ins Treffen führte, sein Käppi tief vor den Preußen gezogen habe, wie ein Zirkus-Reiter, der sein Schulpferd in die Arena lenkt. Dabei versteht es sich ganz von selbst, daß ihn wieder eine Kugel traf, diesmal aber nur auf die Platinaplatte.

Bevor der Kaiser in die ewige Verbannung ritt, ernannte er seinen Liebling zum Brigade-General. Die Kriegsgefangenschaft verbrachte der Marquis in Wiesbaden; war aber bei der Unterdrückung der Kommune voran. Es schmerzte ihn aber, das feindliche Paris nicht zuerst betreten zu haben. Er entschädigte sich für diesen Verlust mit doppelter Blutarbeit. Als er im März mit seinen Soldaten die Redoute des Plateaus von Châtillon nahm und die dorthin geflüchteten Insurgenten niedersäbeln ließ, da soll er eine stürmische Heiterkeit gezeigt haben, wie er denn überhaupt immer lustig ist, sobald er ein

Pferd zwischen den Schenkeln und einen Degen in der Hand spürt. Kein andrer Kommunebezwinger hat Thiers' Ordre so unerbittlich befolgt. „Tod dem Henker Galliffet und seinen Gendarmen!“ war damals auf allen Mauern von Paris zu lesen und dieser Haß lebt noch heute in den Vorstädten und Arbeitervierteln. Um so höher stieg er in der Achtung der geängstigten Bourgeois. Schon mit dreißig Jahren hatte er geschworen, Marschall von Frankreich zu werden. Da jedoch die Monarchie, die allein diese oberste militärische Würde verleiht, zu lange ausblieb, so mochte Galliffet nicht länger warten, und schloß eine Vernunftehe mit der Republik. „Nicht ich habe den Kaiser verlassen, sondern er uns,“ pflegt er zur Entschuldigung seiner Fahnenflucht lächelnd zu bemerken.

Der Opportunismus nahm ihn mit offenen Armen auf, und heute ist Galliffet in Gambettas Palais Bourbon nicht minder beliebt und gefeiert als ehemals in den Tuilerien. Seine einstigen Verbindungen haben also seinem gegenwärtigen Glücke nicht geschadet und Gambetta soll ihn für die Stunde der Gefahr auf der Liste seiner „Leute“ als Gouverneur von Paris eingetragen haben. Ja, als der Kammerpräsident am 23. Mai 1880 nur mit knappem Mehr wiedergewählt wurde, da rächte er sich Tags darauf an der äußersten Linken, indem er mit Ostentation an der Vermählung von Galliffets Tochter teilnahm und den Zivilkontrakt eigenhändig unterschrieb. Zum Danke dafür hielt der ehemalige Charadenspieler von Compiègne bei der Enthüllung des Denkmals von Denfert-Rocherau, dem Verteidiger Belforts, eine sensationelle Lobrede, worin er den „bürgerlichen Helden“ Gambetta und seine Diktatur verherrlichte.

Heute ist der General ein piocheur geworden, d. h. er büffelt ernstlich. Um Taktik und Strategie zu treiben, pflegt er jeden Tag schon um vier Uhr früh aufzustehen. Sein Mund lacht wohl noch immer, aber doch zurückhaltender und seltener, und auf die einst jugendfrohe Stirn hat der Ehrgeiz tiefere Furchen gezogen als das Alter. Nunmehr ein überaus frischer Fünfziger mit glänzenden Augen und sonnenverbranntem Gesichte, von strammer Figur und aristokratischer Taille, sieht er mit dem Käppi auf dem Kopfe, das sein kurzgeschorenes weißes Haar verdeckt, und mit seinem schwarzen Schnurrbarte um

zwanzig Jahre jünger aus. Um nicht fett zu werden, läßt er sich jeden Morgen wiegen, und macht eine Hungerkur, sobald er über 67¾ Kilo schwer ist. Von Zeit zu Zeit ruft er sich dem Publikum mit einer neuen Exzentrizität ins Gedächtnis zurück; so wurde jüngst sein kavaliermäßig galantes Verhältnis zu seiner geschiedenen Frau zum Stadtgespräch. Der Liebe soll er übrigens ein- für allemal sein Herz verschlossen haben, um sich ungestört nur auf seine politische Rolle vorbereiten zu können.

Er ist der Einzige, der im Fall einer Revolution die militärische Diktatur beanspruchen dürfte, aber Gambetta hat es bisher doch nicht gewagt, ihn zum Gouverneur von Paris oder zum Kriegsminister zu ernennen. Eine solche Wahl würde die Wut der Radikalen aufs höchste steigern. Bereits hat Clémenceau gegen ein solches Vorhaben protestiert. „Es gibt rings um Paris große Gräber, die der Marquis mit Blut angefüllt hat; er wird nicht darüber hinwegkommen.“ Der tapfere Reitergeneral soll übrigens der größte Deutschenfeind der Armee sein, und ihm, wie auch dem jüngstverstorbenen General Vinoy, wird das bedeutsame Wort zugeschrieben: „Jeder Franzose, der von Revanche spricht, verdient eine Ohrfeige; wer aber nicht Tag und Nacht daran denkt, verdient eine Tracht Prügel.“

Ob wohl Gambetta, in dessen Hand jetzt Krieg oder Frieden liegt, auch so denken wird? Wenn man gewisse, säbelrasselnde Reden, wie jene, die er voriges Jahr in Cherbourg hielt, ernst nehmen wollte, so möchte man die Frage bejahen. Es ist gewiß, daß er den Rachegedanken seiner Landsleute zu schüren beflissen ist und für den eigentlichen Repräsentanten der Revanche gilt: aber vielleicht thut er dies alles nur aus Politik, um sich unentbehrlich zu machen. Hört er auf seine Vernunft und seine genußsüchtigen Instinkte, nicht aber auf seinen allerdings phänomenalen Ehrgeiz, so wird er wie bisher nur für die materielle Wohlfahrt Frankreichs sorgen. Die Revanche — sic vos non vobis — brächte ihm keinen Gewinn, im Gegenteil. Siegt Deutschland, so ist er ein verlorener Mann. Im andern Falle aber ergeht es ihm wohl, wie es Barras mit Bonaparte geschehen ist. Der siegreiche Heerführer wird

einzig den Vorteil tragen, ob er nun Galliffet oder anders heißen und ein mehr oder minder aufrichtiger Republikaner sein mag.

---

## Die Abgeordnetenkammer.

Das lehrreichste Haus von Paris ist ohne Frage der moderne Griechentempel, der mit seiner giebelgekrönten Säulenfront am Ufer der Seine und just dem Platze gegenüber steht, wo Ludwig der Sechzehnte hingerichtet wurde. Mancher Bau mag älter und schöner sein, aber dieser da hat Geschichte gemacht. Vom Duodi, dem zweiten Pluviose des Jahres VI (Sonntag, 21. Januar 1798) an hat sich hier fast die ganze Revolutions-Aera Frankreichs abgespielt. Hier wurden Verfassungen gegeben und umgestürzt; hier beriet man das vollständigste Gesetzbuch seit der Römerzeit und tagten die Repräsentanten von neun verschiedenen Regierungen, von deren Häuptern einzig Ludwig der Achtzehnte im Vollbesitze der Macht gestorben ist. Die klassische Freitreppe wurde nur einmal, aber von einem Riesen überschritten, von Napoleon dem Ersten, der zur Eröffnung des Gesetzgebenden Körpers kam. Zwei Kaiser und drei Könige hielten hier ihre Thronreden, und drei Revolutionen trieben die Erwählten des Volkes auseinander. Nach dem letzten Sturme von 1870 glich das Haus neun Jahre lang einem Sarkophage; denn die Vertreter Frankreichs tagten unterdessen in Versailles, ohne daß die Atmosphäre dieser Königsstadt, wie die Gegner der Republik ohne Zweifel gehofft, sie hätte umstimmen können. Erst nach der reaktionären Verschwörung von 1873, wo die Wiederherstellung der Monarchie bloß an der Prinzipientreue des „legitimen" Kronprätendenten Grafen von Chambord scheiterte, und nach dem 16. Mai 1877, als der Präsident Mac Mahon vor dem schon eingeleiteten Staatsstreiche zurückschreckte, zog die nationale Souveränität am 27. November 1879 wieder in die Hauptstadt des Landes ein.

Der neue Sitzungssaal bildet einen Halbkreis, worin die Bänke der Abgeordneten fächerartig aufgestellt sind; die Sitze sind schmal und die Gänge dazwischen eng. Man merkt, daß der Architekt, welcher statt der 429 Mitglieder und 483 Zuschauer des kaiserlichen Gesetzgebenden Körpers nunmehr 563 Deputirte und 700 Galerienbesucher unterzubringen hatte, gewaltig in die Enge kam, wenn er die Grundmauern nicht erweitern wollte. Vor dem goldbeschlagenen Präsidentenstuhl, doch einige Stufen niedriger, stehen die Sitze der acht Sekretäre und die Rednerbühne mit dem schönen Basrelief der Geschichte, das von der Tribüne von 1798 herrührt. Darüber hängt Raffaels „Schule von Athen“ in prachtvoller Tapetenwirkerei zwischen den Standbildern der Ordnung und Freiheit und bildet einen angenehmen Gegensatz zur rotsamtenen Draperie des Saales. An den Wänden des Halbkreises entlang läuft ein stilvoller Säulengang von weißem Marmor; dazwischen sind auf zwei Stockwerken die diplomatischen und gemeinderätlichen Logen, die Damengalerie, die Journalistenpferche und die Räume für das große Publikum angebracht.

Von den Mitgliedern des sogenannten „Büreaus“, das aus dem Vorsitzenden, vier Vizepräsidenten, acht Sekretären und drei Quästoren besteht, gebührt Léon Gambetta in seiner Eigenschaft als Präsident der Kammer auch hier die erste Stelle. Er ist in den letzten Jahren alt, dick und elegant geworden. Seine langen, pomadeglänzenden Haare, die an der Stirn und auf dem Wirbel einem schüchternen Mondscheine Platz machen, spielen leicht ins Graue. Sein Gang wird infolge seines stets kecker vorspringenden Schmerbauches bedächtiger, mühsamer, doch auch gravitätischer. Er präsidiert weniger kühl, methodisch und korrekt als sein Vorgänger Grévy, das jetzige Staatsoberhaupt, ist aber doch mit durchgängigem Erfolge bemüht, sein südliches Temperament zu bemeistern und über den Parteien zu stehen. Freilich, wenn die Lärmer von der Rechten einen Tumult in Szene setzen, bricht manchmal die ganze vulkanische Natur des Genuesers hervor. Dann verliert er das Gefühl seiner Würde; all sein dickes Blut schießt ihm in den Kopf; die innere Glut scheint durch sein gläsernes Auge zu leuchten; die Wildheit, womit er sein Lineal schwingt,

erinnert plötzlich an den Bierbankpolitiker vom Café Procope, und seine Stimme, die in guten Stunden erquickenden Wohllaut und hinreißende Kraft entfaltet, gurgelt wüste und rauhe Töne hervor, durch die er seine Gegner in noch größere Wut versetzt. Immerhin steht er als Redner wie als Vorsitzender turmhoch über seinen vier Stellvertretern, dem charakterfesten, feurigen Brisson, dem eleganten Verteidiger Bethmont, dem energielosen Legitimisten Grafen Durfort de Sivrac und dem pedantischen Sénard, der an die Stelle des zum algerischen Generalgouverneur ernannten Albert Grévy, Bruder des ersten Präsidenten, gewählt worden ist. Dieser gesamte Vorstand hat seine liebe Not, die französisch lebhaften Gemüter zu regieren. Die silberne Präsidentenglocke, ein Geschenk Napoleons des Dritten, läutet manchmal ununterbrochen den halben Tag lang, und die bewehrten Saalpolizisten rufen sich heiser mit ihrer höflichen, aber eindringlichen Ermahnung:

„Silence, Messieurs, faites silence, s'il vous plaît!“

Verlorne Liebesmühe! Die Privatunterhaltung und die freilich auf dem dicken Fußteppich geräuschlosen, aber doch nicht weniger störenden Spaziergänge dauern lustig fort. Nur wenn ein beliebter und einflußreicher Parteigänger die Tribüne besteigt, gibt es einigermaßen Ruhe; allein die Plauderei macht alsdann meist den tobenden Aeußerungen des Lobes oder Tadels Platz.

Besonders groß im Skandalmachen ist der Journalist Paul de Cassagnac, ein gewandter Klopffechter mit Feder, Wort und Degen. Er hat eine unsagbar verächtliche Art, seine hohnvollen Reden mit einer Bewegung des rechten Armes zu begleiten, als wollte er jede Phrase, sobald sie gesprochen, wie eine Hand voll Kot der Linken entgegenschleudern. Ist er zu Ende, so stürmt er von der Bühne herunter, provoziert vielleicht zu all seinen Duellen noch ein neues, hält wohl auch zur Abwechselung den Ministern die Faust unter die Nase und organisiert ein bonapartistisches Konzert, das in der Nachahmung von Katzen-, Esel- und Hundestimmen, sowie in der geschickten Handhabung von Falzbeinen und Pultdeckeln eine seltene Virtuosität erreicht. Eine Zeitlang wurden solche Ruhestörungen von der reaktionären Minorität systematisch und

offenbar in der Absicht betrieben, jede fruchtbringende Thätigkeit zu verhindern und die republikanische Kammer in der Achtung des Landes herabzusetzen. Man wußte sich jedoch durch parlamentarische Polizeiparagraphen zu helfen. Ein sogenanntes „Kleines Lokal" wurde als Arrestzimmer eingerichtet und die unanständigsten Heulmeier, wie der Pariser Abgeordnete Gobelle und der fromme Baudry d'Asson, zeitweise ausgeschlossen. Seither wurde der „polnische Reichstag" wenigstens zu einem französischen, aber auch das ist manchmal noch zu viel.

Derlei Vorgänge rauben natürlich dem monarchistischen Anhange die Achtung des Landes, deren die arg zersplitterte bonapartistische Partei am dringendsten bedarf, weil es ihr an einem unbestrittenen Haupte fehlt. Einige halten zu „Plonplon", andre zu seinem ältesten Sohne, und der Rest erkennt den Kardinal Lucian oder seinen Bruder, Prinzen Charles, als Chef der Familie an. Von den fünfzig Senatoren und neunzig Abgeordneten sind aber Baron Haußmann und Rouher die einzigen Autoritäten und auch die alten Nebenbuhler geblieben. Namentlich letzterer, der ehemalige „Vizekaiser", hat in seiner letzten großen Rede zu Gunsten des Freihandels bewiesen, daß er im französischen Parlamente noch immer „der erste Tenor" oder wenigstens einer der ersten ist. Da er jedoch mit dem Prinzen Jérôme seit Jahrzehnten gründlich zerfallen ist und nur noch Bonapartismus ohne Bonaparte, das heißt mit Ausschluß aller dynastischen Fragen treibt, so entbehrt seine Politik des Haltes, wie seine Beredsamkeit der Wirkung, obgleich er von dem talentvollen Jolibois, seinem ehemaligen Geheimagenten Gavini u. d. den wilden Korsikanern Abbatucci, Casabianca, Cunéo d'Ornano und dem jüngst gemaßregelten Arrighi de Casanova Herzog von Padua sekundiert wird.

Schlimmer steht es mit der Vertretung des Königtums, obgleich Orleanisten und Legitimisten jetzt brüderlich vereinigt scheinen. Eine rein ultramontane Fraktion, welche die ausschließlichen Interessen des Papsttums vertritt, fehlt in der Kammer gänzlich; doch ist vor kurzem der elsässische Preußenfeind Freppel, Bischof von Angers, gewählt worden, dessen

bekanntes schroffes Wesen der jesuitischen Sache bisher nichts weniger als genützt hat.

Vorläufig liegt der Schwerpunkt der reaktionären Opposition im Senate, und wenn dieser nicht ab und zu sein Vetorecht ausüben würde, so lägen die Geschicke Frankreichs ganz in der Hand der republikanischen Kammermehrheit, die ebenfalls in verschiedene Gruppen zerfällt. Die Staatsverwaltung wurde bisher aus dem liberal-konservativen Zentrum gewählt, woraus hervorragende Talente wie der geschäftskundige Dufaure, der unzuverlässige Jules Simon, der ehemalige Orleanist Say, Léon Renaud, Cochery und andere ans Ruder gelangten. Jetzt hat sich das Uebergewicht mehr nach links und der größten Gruppe zugewendet, die man offiziell Union républicaine und ironisch die „Partei Gambetta“ nennt, weil der Kammerpräsident ratend und befehlend hinter den Ministern und Deputierten steht, wie sein jüngstes Auftreten in der Debatte für und wider das Scrutin de liste bewiesen hat. Die ganz jüngste Politik Frankreichs ist die Ausführung seines am 19. September 1878 in Romans aufgestellten Programms. Zuerst erfolgte die Reinigung der Armee und Verwaltung von allen der Republik feindlichen Elementen, was um so wichtiger ist, als noch vor kurzem die Oberkommandos und höchsten Richterstellen im Besitze widerspenstiger Bonapartisten waren. Endlich wurde der Kampf gegen die staatlich nicht anerkannten Kongregationen und die Verpfaffung der Volksschule und Universität eröffnet. Kurz, Gambetta selbst inspiriert das gegenwärtige Ministerium und namentlich den energischen Unterrichtsminister Ferry.

Jules Ferry ist ein breitschulteriger, muskulöser Sohn der Vogesen mit langer Schnüffelnase und sinnlich aufgeworfenen Lippen. Haar und Bart schillern schon ins Graue. Verläßlicher als an dem nach französischer Advokatenart wegrasierten Schnurrbarte erkennt man den ehemaligen Sachwalter an seiner vom Talar herrührenden Gewohnheit, in der Hitze des Wortkampfes die Aermel zurückzustreichen. Leider hat er wenig echt parlamentarische Rednergabe, die zu erwärmen und zu überzeugen versteht; er plaidiert eben nur. Es kommt ihm deshalb sehr zu statten, daß er von dem kenntnisreichen Camille

Sée, vom gelehrten Jesuitenfeinde Professor Paul Bert, vom buckligen Apostel der Ehescheidung Alfred Naquet, von Charles Floquet, dem heißblütigen Pyrenäer, der 1867 bei einem Besuche des Kaisers Alexander im Justizpalaste ein Hoch auf Polen ausbrachte, von dem Elsässer Dr. Bamberger und den praktischen Geschäftsmännern Pascal Duprat und Allain-Targé besonders wirksam unterstützt wird.

Das bedachtsame liberal-konservative Zentrum verhält sich freilich, zumal den antiklerikalen Maßregeln gegenüber, auffallend kühl, wobei auch etwas persönliche Gereiztheit mit im Spiele sein mag, denn die sogenannten Centre-gauchers zählen mehrere republikanische Exminister, die wie Bardoux, Lepère und de Marcère gerade von der republikanischen Linken gestürzt worden sind. Eine Ausnahmestellung nahm der jüngstverstorbene Journalist Emile de Girardin ein, der zum Dank für seine rücksichtslose Bekämpfung des 16. Mai-Attentats zum Pariser Abgeordneten an die Stelle Grévys gewählt wurde. Er war weniger ein Parteiführer, als eine Partei allein für sich. Bald stimmt er mit der Rechten und bald mit der Linken, je nach seiner vielgestaltigen Ueberzeugung. Da ihm alles Rednertalent abging, so erschien sein durchgeistigter Kopf mit den hermetisch verschlossenen, feinen Lippen, der Napoleonslocke tief in der Stirne und dem Zwicker sattelfest auf der Nase nur selten neben dem begeisternden Glase Zuckerwasser; seine einzige Tribüne war sein Blatt „La France“, das er täglich mit seiner schneidigen und phrasenhaften Prosa versah. Auch Gambettas Vertrauter und Reisegefährte vom Luftballon Spuller gehört als Redakteur der „République Française“ zur Journalistik. Blaue Augen und blonder Bart verraten seine deutsche Abstammung, die er freilich gerne verheimlichen möchte. Sein Vater war ein nach Frankreich ausgewanderter Schwarzwälder, und darum wird Gambettas Freund von den reaktionären Blättern spöttisch nur „le Badois“ genannt.

Doch vom Generalstabe des Volkstribunen hat sich eine lärmvolle Republikanerpartei abgesondert, die nach ihrem Sitz in der Kammer die äußerste Linke geheißen wird. Wenn man

nach echt französischer Manier die Vorbilder für die politischen Zwerge von heute in der großen Revolution sucht, so vergleicht man die Männer vom linken Zentrum gerne mit den gemäßigten Feuillants, die Opportunisten mit den Girondins und die Radikalen oder Unversöhnlichen mit den Jakobinern.

Aber auch die moderne Bergpartei hat mannigfaltige Gruppen. Naquet und Floquet konnten wir bereits mit Fug unter die Gambettisten zählen. Der Abgeordnete des Seinedepartements Barodet ist schon um eine Schattierung roter, und der dunkle Ehrenmann Bonnet-Duverdier, ehemals Gemeinderatspräsident von Paris und in der Kammer zur Demission gezwungen, die er schamlos wieder zurückzog, von einer gar nicht zu beschreibenden Farbe. Die namhaftesten Verfechter der vollständigen Kommune-Amnestierung waren der jüngere Raspail, Madier de Montjau und Edouard Lockroy, welcher Viktor Hugos verwitwete Schwiegertochter geheiratet hat. Aber all diese Anhänger der Pöbelherrschaft zerfallen wieder in Radikale und Sozialisten, deren grundverschiedenes Endziel aus einer Vergleichung ihrer beiden Führer am klarsten hervorgehen wird.

Das Haupt der Unversöhnlichen, Georges Clémenceau, ist eine der interessantesten Erscheinungen der Deputirtenkammer. Wenn der erst vierzigjährige Vertreter des Montmartre-Viertels die Tribüne besteigt, so wird es plötzlich mäuschenstill in dem menschenerfüllten Riesensaale, sobald aber die Skandalmacher ihr störendes Werk beginnen, dann bedroht er sie mit einem so schneidigen: „Sie haben nicht das Wort,“ daß sie sich am liebsten gleich unter ihre klappernden Pultdeckel verkriechen möchten. Das hagere Bleichgesicht mit den kurzgeschorenen Haaren, starken Backenknochen und phosphoreszierenden Augen hat schon manchen Sturm der ganzen sich aufbäumenden Kammer bemeistert, aber weniger durch die Gewalt der Rede, als durch seine imponierende Persönlichkeit. Man erkennt an Clémenceaus praktischem und knorrigem Wesen, daß er längere Zeit in der Union gelebt hat, aber auch sein ärztlicher Beruf verrät sich in seiner Rede; denn wenn er die sozialen und politischen Schäden bloßlegt, braucht er die Feder und das Wort wie ein Skalpell. Obendrein führt er die gefürchtetste

Klinge des Parlaments, und sogar dessen privilegierter Raufdegen Paul de Cassagnac duckt sich kläglich vor ihm. Clémenceau ist kein Freund des gewaltsamen Umsturzes, wie sehr er auch nachträglich für die Kommune und die Amnestierung ihrer Mitglieder gewaltsam eingetreten. Sein Plan besteht vielmehr darin, die Kommune zu disziplinieren und durch erlaubte Mittel zur Herrschaft zu führen. Obgleich ein Freund Gambettas, dem er in seinem Duell mit Fourtou als Sekundant gedient, bekämpft er den jetzt am Ruder stehenden Opportunismus. Zwar greift er den Kammerpräsidenten noch nicht direkt an, aber an zarten Winken mit dem Zaunpfahl läßt er es nicht fehlen, wie z. B. schon aus der Wahl desselben erhellte, wo Gambetta das absolute Mehr mit nur neun Stimmen überschritt, weil die äußerste Linke ihre vierzig Zettel unbeschrieben in die Urne gelegt hatte. Von erstaunlicher Taktik sind die Angriffe auf die Minister. Die Keulenschläge der Logik und Dolchstiche des Sarkasmus werden nicht gespart, aber er hütet sich wohl, dorthin zu treffen, wo die Wunde tödlich wäre; denn er will ein geschwächtes Kabinett, das gleich dem Turme von Pisa sich nach einer Seite — und zwar nach der seinigen — neigt und doch nicht fällt. Ebenso unterstützt er keineswegs die gemäßigten Republikaner und Reaktionäre, welche Gambetta ein Portefeuille aufdrängen wollen; denn er ist fest überzeugt, daß dieser in seinem neben dem Abgeordnetenhause gelegenen prachtvollen Präsidentschaftspalaste, der ehemaligen Wohnung des Staatsstreichshelden Morny, alle Liebe seiner demokratischen Wähler einbüßt, ohne dafür das ganze Vertrauen des dritten Standes zu erringen, während sich seine Adjutanten, einer nach dem andern, als Minister abnützen. Erst wenn der Opportunismus verbraucht sein wird, glaubt Clémenceau an die Möglichkeit einer Republik ohne Büreaukratie, ohne Senat und ohne Präsidenten. Der National-Konvent wird zur obersten Macht, die Klubs gelangen wieder zum „souveränen Einfluß", und die Kommune tritt an die Stelle der administrativen Organisation. Und dann? Darauf antwortet Clémenceau wohlweislich niemals; denn er weiß zu gut, daß noch jeder Radikale einen Radikalern gefunden hat. Bedeutsam genug heißt ja sein Nachbar: Louis Blanc.

Dieser ist noch immer der einzige hervorragende Repräsentant des revolutionären Proletariats. Man denke sich einen kaum die sprichwörtlichen drei Käse hohen Mann, der von weitem mit seinem bleichen glattrasierten Gesichte über dem bis unters Kinn zugeknöpften schwarzen Rocke wie ein hungriger Kandidat der Theologie aussieht. Erst in der Nähe wird das vermeintliche Bürschchen zu einem noch ziemlich rüstigen Greise. Seine gelblichen Hängebacken sind schlaff; die kleine Nase ist schwammig, und der weit geschlitzte Mund, den er bei jedem Worte zu einem klaffenden Viereck aufreißt, droht fortwährend aus den Fugen zu gehen. Seine Reden entbehren Gambettas elementarer Gewalt, Rouhers akademischer Schönheit und Clémenceaus überzeugender Logik; sie sind im korrektesten Periodenbau durchaus druckfertig und voll sorgsam auswendig gelernter Salbung. Allein dennoch elektrisiert er das Volk, wie jüngst in Marseille, wo sich die Menge vor seinen Wagen spannte, und wie damals, vor zweiunddreißig Jahren, als eine disziplinierte und zu allem entschlossene Armee von 200,000 Arbeitern dem Agitator die Führung anbot. Seine Gewalt rührt daher, daß er voll von dem Hasse und der Leidenschaft ist, die den vierten Stand Frankreichs beseelt. Er nennt sich mit Vorliebe das „unglückliche Kind des Volkes", obgleich er schon in jungen Jahren weltberühmt und durch den Erlös seiner Geschichtsbücher zu bedeutendem Reichtume gelangt war. Bei Louis Blanc ist eben alles Deklamation, und so erklärt sich der geringe Erfolg seiner Reden im Parlamente und wahrhaft Gebildeten gegenüber. Das Volk läßt sich leichter überrumpeln und bethören, namentlich die vom Elend und Alkohol aufgeregten Bewohner der Pariser Vorstädte. Und doch ist nicht zu leugnen, daß dieser bald siebenzigjährige Apostel des Sozialismus mit seinen unpraktischen Theorien von der Organisation der Arbeit, sowie durch sein Gassenheer von 1848 die zweite Republik wider Willen den „Gesellschaftsrettern" vom Staatsstreich in die Hände gespielt hat. Und wenn er auch gegen die Kommune war, weil er den Zeitpunkt für ungünstig hielt, so ist es doch sein hohles, aber gemeinfaßliches Staats- und Gesellschafts-Ideal, welches das arme Volk von Belleville und aus der Vorstadt

Saint-Antoine zur Verteidigung der Roten Konföderation mit Pulver und Petroleum begeisterte und also die Veranlassung war, daß die blinde Reaktion wieder ihr Haupt erheben konnte, um der gegenwärtigen Staatsverfassung in der Wiege den Garaus zu machen.

---

## Der Senat.

„Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit!“ Diesen theoretisch so wunderschönen Wahlspruch der großen Revolution, der auf allen öffentlichen Gebäuden von Paris eingemeiselt ist, kann man auch über dem Portale von Marias von Medici Luxembourg-Palaste lesen, wo unter vielen Andern auch der Vikomte von Beauharnais und seine Frau Josephine, die nachmalige Kaiserin, hinter Schloß und Riegel saßen und Camille Desmoulins, Danton, Robespierre ihr Todesurteil empfingen, wo Napoleon und sein bedientenhafter Senat walteten und wo später die Pairskammer über den Marschall Ney, die Minister Karls X., die Attentäter Fieschi, Boireau und Konsorten, den Putschversucher Prinzen Louis Napoleon und andre so lange Gericht hielt, bis eine neue Revolution sie auseinander jagte. Hier zog auch am 27. November 1879 der Senat der dritten Republik aus Versailles ein. Möge er die Inschrift des Hauses besser beherzigen als die frühern Bewohner!

Der Sitzungssaal enthält die fächerförmig aufgestellten Bänke der dreihundert Senatoren. In einer Nische steht vor edlen Marmorsäulen das Podium der Präsidenten, der Sekretäre und Redner. Die Beleuchtung geschieht durch elektrische Kerzen, und es ist ein schöner Anblick, wenn die ernsten Standbilder Karls des Großen, den die Franzosen bekanntlich zu ihren Fürsten zählen, Turgots, Colberts und des mutigen Malesherbes von ihrem scharfen Licht überflutet werden.

Dem Besucher fällt wohl zuerst die Menschenleere der Zuschauerräume auf. Nur die Berichterstatter größerer Tagesblätter und wenige Vergnügungsreisende, welche den Luxembourg der berühmten Kunstsammlung halber betreten und nun auch

gleich eine Sitzung des Senats „mitnehmen“, sind in den Logen zu sehen. Die Stammgäste, deren die Galerie des Deputiertensaales so viele zählt, mangeln hier ganz. Diese Gleichgültigkeit des Publikums ist schon durch den Charakter des Oberhauses bedingt. Während die aus dem allgemeinen Stimmrechte hervorgehende Abgeordnetenkammer im Uhrwerk der französischen Staatsmaschine die Unruh vorstellt, vertritt der Senat mit seinen teils von der National-Versammlung, teils von den Gemeinden auf drei, sechs, neun Jahre oder als „unabsetzbar“ gewählten Mitgliedern das Prinzip der Kontrolle, des Stillstandes oder gar des Rückschrittes.

Schon ein Niederblick aus der Vogelschau des Journalistenverschlages erklärt die überbedächtigen Tendenzen der Honorablen. So weit das Auge reicht, sieht man nichts als speckglänzende „Billardkugeln“, wie der Pariser die Kahlköpfe nennt. Es sind ja meist alte Herren, und wenn auch einer die gesetzlich erforderten vierzig Lebensjahre kaum überschritten hat, so ist er doch ehrlich bestrebt, sich eine mehr oder minder imposante Glatze anzuschaffen, die nun einmal zur Senatorentoilette zu gehören scheint, wie die Tonsur zum katholischen Priester. Und wie leise, langsam und höflich sind die Ehrenwerten Während es in der Kammer wie aus der Tiefe eines Hexenkessels brodelt und braust und zischt, ist hier über all den kahlen Gipfeln Ruh’. Mechanisch greift der Vorsitzende ab und zu an die Glocke und klingelt schüchtern und verschämt, als wolle er um Verzeihung bitten, daß er so frei sei, die unverbrüchliche Stille zu unterbrechen, und fällt doch einmal ein lautes Wort in dieser edlen Zunft der Leiseredner und Leisetreter, so betrachtet man den tollkühnen Störenfried wie einen Rasenden. Man zaubere nur durch ein magisches Mittel oder ein Wahlmanöver die paar relativ jugendlichen Senatoren de *Gavardie* von der Rechten und *Testelin* und *Tolain* von der Linken hinweg, und man wird sich beinahe in einer Kirche glauben. So war es unter dem letzten Präsidenten, dem immer kränkelnden *Martel*, und seinem Stellvertreter, Grafen *Rampon*, und so ist es auch unter seinem Nachfolger geblieben, dem ehemaligen Seinepräfekten und Finanzminister *Léon Say*, der vom kaum angetretenen Londoner Botschaftsposten hinweg zum Vorsitzenden

des Senats ernannt worden ist. Der verführerische, vielgewandte Staatsmann eignet sich zum Präsidenten trefflich, obgleich der Schwerpunkt seiner eigentlichen Begabung auf finanziellem Gebiete liegt. Als Redner folgt er offenbar englischen Mustern. Er ergreift das Wort nur, wenn er wirklich etwas zu sagen hat, und plaudert lebhaft und munter stets zur Sache, namentlich gern in sprechenden Ziffern. Ohne Zweifel denkt er auch in Zahlen. Er ist die fleischgewordene Algebra. Durch die Weigerung, seine Partei des linken Zentrums mit den Monarchisten zur Krönung des Grafen Chambord zu vereinigen, hat er der Republik einen Dienst geleistet, den sie ihm nicht vergessen wird.

Aber auch um seines reaktionären Uebergewichtes willen hat der Senat die Erbschaft der verhaßten Pairskammer angetreten. Bis zu den Februarwahlen 1876 war die große Mehrheit entschieden monarchistisch und ultramontan, und nur so ist es möglich, daß der letzte Sprosse der ältern bourbonischen Linie drei Jahre zuvor nach Versailles kommen konnte, um mit den Repräsentanten einer Republik über seine Thronbesteigung zu unterhandeln. Erst durch den Uebertritt einiger Orleanisten zur Linken wurde das unleidliche Provisorium beseitigt und die Verfassung vom 25. Februar 1875 mit einer ganzen Stimme Mehrheit angenommen. Auf solche Weise gelangte der Urheber dieses noch zu Recht bestehenden flüchtigen Machwerkes, der reaktionäre Professor Wallon, zum unverhofften Namen eines „Vaters der Republik". Wes Geistes Kind er aber ist, bewies er als Unterrichtsminister, der die Gründung katholischer Universitäten unterstützte. Als Redner zeigt er noch heute eine Gründlichkeit, die ihn z. B. bei Verhandlungen über erbrechtliche Fragen mit Esaus Linsengericht beginnen läßt, und als Schriftsteller bringt er es über geistige Dürre und sitzlederne Beschränktheit nie hinaus, wie sein Buch über Jeanne d'Arc beweist. Auch sein nicht weniger unbedeutender Gesinnungsgenosse Charles Chesnelong, der „Senator des Syllabus", wie er sich gerne nennt, gehört zum reaktionären Triumvirat, dessen Führer, der Herzog Albert de Broglie, unstreitig eine interessante, aber nichts weniger als anmutende Figur im französischen Parteileben ist.

Der heute fast fünfzigjährige Herzog war bis zum deutsch-

französischen Kriege als wortreicher Verteidiger der blindreaktionären Interessen nur aus monarchistischen Blättern und aus der Akademie bekannt. Erst nach dem Sturze des Kaiserreiches, das ihn von allen öffentlichen Angelegenheiten fern gehalten, drängte ihn der lange niedergekämpfte Ehrgeiz auf die politische Bühne. Broglie ist der Meister der Verwickelung, ein diplomatischer Intriguant, ein schleichender Dunkelmann, der alle Wässerchen trübt, um darin zu fischen. Er war es vorzüglich, der die reaktionäre Koalition zum Sturze Thiers' zusammenbrachte, und wenn Chambords Krönung und Mac Mahons Staatsstreichversuch am 16. Mai 1877 mißlangen, so ist es wahrhaftig nicht seine Schuld. Ein vortrefflicher Plauderer, spielt der mittelgroße, hagere Kavalier, mit dem glattrasierten, gelben Gesichte und seinem stets ausweichenden Blicke, dessen trotzige Falschheit ein ewiges Lächeln versüßen möchte, auf der Rednertribüne doch eine sehr klägliche Rolle. Zwar sind seine Ansprachen formell tadellos, im Ausdruck gewählt und voller Epigramme, die gleichsam an die unscheinbaren, aber tiefen Stilettstiche seiner italienischen Heimat gemahnen, aber der von automatischen Armbewegungen begleitete leise Vortrag verdirbt die besten Absichten. Sein Organ ist ein spitziges und so dünnes Falsett, daß es in der lärmvollen Kammer geradezu unverständlich war und sogar im höflicheren Senate die Worte nur erraten läßt. Gewöhnlich glaubt man gegen das Ende der Perioden, das Flüsterkonzert werde sich bis zum gravitätischen Wohlklang erheben, aber gerade jetzt klopft der Redner auf den marmornen Tisch oder auf seine dort zerstreut liegenden Notizen und Akten, und die ungeduldig erwartete Pointe verliert sich spurlos im leisen Geräusch. Es ist ein polizeiwidriger Musikversuch, ein 16. Mai in Tönen! . . .

Von den übrigen Vertretern der Opposition nennen wir einzig noch den vorletzten Präsidenten des Senats, den Herzog d'Audiffret-Pasquier. Auch er gehört zu den zahlreichen Royalisten, welche nur deshalb für die Republik stimmten, weil sie in ihr einen kurzen Uebergang zur Monarchie sahen. Sein heftiger und herrischer Charakter machte ihn wenig zum Vorsitze geeignet, doch hat er eine gewisse Schlauheit, die ihn stets verhindert, sich ernsthaft zu kompromittieren. So trat er noch

rechtzeitig von der Maiverschwörung zurück und verwahrte sich gegen jeden Gewaltakt. „Ich hasse euch seit zwanzig Jahren!“ rief er vom Präsidentenstuhle den Bonapartisten zu. Womöglich noch weniger paßt er auf den Fauteuil der Akademie, die ihn im Februar 1880 zu den Ihrigen ernannte. Für welche Verdienste? Doch nicht zur Belohnung seines politischen Dilettantismus oder seiner fragwürdigen Redekunst oder seiner schriftstellerischen Thätigkeit, die sich jeder Inventur entzieht? Aber der Herzog ist von hohem Adel, elegant und hat einen hübschen, energischen Kopf, und das befähigt ihn ja vortrefflich, unter den vierzig „Unsterblichen“ — Dekoration zu spielen.

Viel kritischer und ebenso schlimm, wie in der Kammer, steht es im Senat um die bonapartistische Partei, die hier nur schlechte Politiker und Phrasendrescher zählt. Höchstens General Canrobert spricht mit einer Gewandtheit, die bei einem Soldaten doppelt verwundern muß; doch hat sein erst nach dreißig Jahren angestellter Versuch einer Reinigung von der Blutschuld, beim Staatsstreiche 1851 die Metzelei auf dem Boulevard Montmartre kommandiert zu haben, die Monarchisten ungemein verletzt, ohne die Republikaner zu überzeugen. Im übrigen sticht seine offene Physiognomie und sein naiv klingender Auvergnatenaccent von dem Wesen der trockenen Schleicher Wallon, Broglie und Chesnelong erquickend ab. In Zivil sieht er sogar wie ein englischer Spezereihändler aus; vielleicht hat ihn die Londoner Gewürzkrämerzunft deswegen zum Ehrenmitglied ernannt.

Die überwiegend reaktionäre Vertretung nahm eigentlich erst im Januar 1879 ein Ende, als auf fünfundsiebenzig neue Senatoren sechzig Republikaner gewählt wurden, aber daß auch dieser freisinnigen Mehrheit jede radikale Neuerung mißliebig ist, bewies die Ablehnung des Ferry'schen Schulgesetzes und die Stellung, welche der Senat in der antiklerikalen Bewegung nahm. Man braucht kein Freund der roten Partei zu sein, um die Bekämpfung der Uebergriffe einer unduldsamen und gierigen Kirche in die staatliche Machtsphäre hinüber für aufgezwungene Notwehr zu halten. Nur die von jesuitischem Geiste gereinigte Schule vermag ein politisch reifes Volk zu erziehen, und im Mangel an solcher Durchbildung liegt es,

daß der „Kulturkampf“ selbst in vorzugsweise protestantischen Ländern kläglich im Sande verlaufen mußte. Das wissen die Pfaffen aller Bekenntnisse sehr wohl, und daher rührt ihr Haß gegen die moderne Erziehung. Diese ist dem seit neunzig Jahren in Parteikämpfen sich aufreibenden Frankreich um so notwendiger, als besonders das destruktive Proletariat dringend der gesunden Aufklärung bedarf. Je weitere Kreise der freie Volksunterricht zieht, um so unmöglicher werden die Revolutionen und um so leichter die zukünftige Lösung aller sozialen Fragen. Wie kommt es nur, daß mehrere der bedeutendsten liberalen Senatoren sich dieser Wahrheit verschließen konnten und daß sogar drei berühmte Professoren von Paris, Jules Simon, Laboulaye und Littré, sich von ihren freisinnigen Prinzipien lossagten, um die Regierungsvorlage in so heftiger Weise anzugreifen, daß deren Abweisung zuvörderst ihrem Einflusse zuzuschreiben ist?

Ja wohl, Jules Simon, der mannhafte Förderer französischer Volkserziehung, der gleich nach dem Kriege einen Gesetzentwurf für den unentgeltlichen und obligatorischen Besuch der von allem klerikalen Einflusse befreiten Volksschule vorlegte, stimmt heute gegen die souveränen Rechte des Staates im Unterrichtswesen und für die Verpfaffung der Universität, deren Zierde er gewesen ist! Unterrichtete Leute, die den ehemaligen Minister des Kultus und der Landesvertheidigung genau kennen, versichern freilich, nur ein krankhafter Ehrgeiz und seine alte Rivalität mit Gambetta, dem er 1871 die Diktatur „nötigenfalls mit Gewalt“ abzunehmen hatte, wären an seinem Uebertritt zur Reaktion schuld. Jedenfalls ist Jules Simon, der im Senate auch die durch Gambetta verteidigte Listenwahl zu Fall brachte, ein gefährlicher Gegner, dessen außerordentlicher Rhetorik nur die Sprachgewalt des Kammerpräsidenten gewachsen ist. Sein Organ verfügt über alle Register der Leidenschaft, schmeichelt sich ein und verführt, entwaffnet und reißt den Gegner fort. Alle Kniffe und Pfiffe advokatorischer Suada sind ihm geläufig, aber er vergißt doch niemals den großen Stil der öffentlichen Beredsamkeit. Wie schade, daß sein herrliches Instrument eine staatsfeindliche Weise spielt!

Er wird im Senate eifrig von einem schulmeisternden Männchen begleitet, das wie ein Quäker aussieht, jedes Wort mit einer leichten Handbewegung und jeden satirischen Hieb mit einem maliziösen Augenzwinkern begleitet und seine besten Inspirationen aus dem Glase Zuckerwasser schöpft. Wer Laboulayes treffliche „Geschichte der Vereinigten Staaten“ und den humoristischen Roman „Paris in Amerika“ gelesen hat, wundert sich wohl nicht, warum der Begründer der rechtsgeschichtlichen Studien in Frankreich bloß die Trennung von Staat und Kirche befürwortet und jede andere Maßregel gegen die klerikale Landplage im Namen von Franklin und Washington verwirft. In seiner Vorliebe für die Institutionen der Union scheint er das im Lande absoluter Religionsfreiheit konstatirte riesenhafte Umsichgreifen des Ultramontanismus, das kaum zu Gunsten seiner Theorie sprechen dürfte, ganz zu übersehen. Der starre Prinzipienreiter verfolgt jedoch unentwegt sein Ziel und kehrt sich nicht im mindesten an die veränderliche Volksgunst.

Männlicher Stolz zeichnete auch den jüngstverstorbenen Sprachforscher, Arzt und Philosophen Littré aus, der von Klerikalen wie ein leibhaftiger Gottseibeiuns verflucht und noch auf dem Totenbette zur Nottaufe gezwungen wurde. Der berühmte Positivist, bei dessen Wahl in die Akademie der ultramontane Heißsporn Bischof Dupanloup seinen Austritt erklärte, sah in der Gesellschaft freilich sonderbar genug aus. Ein schönes Bild bot der achtzigjährige Greis ohnehin nicht. Böse Zungen behaupteten sogar, erst ein Blick in den Spiegel auf sein braunes, fast schwarzes Gesicht mit dem großen Munde, der vorstehenden Unterlippe und den unter buschigen Brauen und riesenhaften Brillengläsern versteckten Augen habe den großen Gelehrten zum Anhänger der Darwinschen Menschenabstammungslehre gemacht.

Noch stutziger kann man aber werden, wenn man den republikanischen Exminister der Justiz, den ebenfalls vor kurzem gestorbenen Dufaure, im nämlichen Lager kämpfen sieht, und zwar nicht aus ehrgeizigen Gründen, noch mit der starren Grundsätzlichkeit der dilettantischen Politiker Laboulaye und Littré. Den originellen und ausgezeichneten Redner leitet ganz einfach das praktische Gefühl, daß der Kulturkampf durch die gegen-

wärtige Generation und obendrein in einem gut katholischen Lande unmöglich siegreich ausgefochten werden könne. Die unter Napoleon dem Dritten und seiner spanisch bigotten Throngenossin unglaublich erstarkte Klerisei könnte ja der jungen Republik um so verhängnisvoller werden, als das Landvolk gar leicht durch schwarze Agitatoren aufgeregt und geängstigt wird. Das Ausweisungsdekret gegen die staatlich nicht anerkannten Körperschaften hatte denn auch die Entstehung eines rein klerikalen Zentrums zur Folge, womit das französische Parlament, zum Unterschiede vom deutschen Reichstage, seit langen Jahren nicht mehr heimgesucht war.

Aber noch nicht alle Kathedergrößen des Senats teilen die jesuitenfreundlichen Bedenken. Ich nenne nur den bekannten Philosophen und Sekretär Thiers' Barthélemy-Saint-Hilaire, jetzt Minister des Auswärtigen und auf der Tribüne übrigens ein ziemlich langweiliger Schulmeister, und den ehemaligen Professor von Pau Challemel-Lacour, der von seinem Londoner Gesandtschaftsposten zu jeder wichtigen Sitzung nach Paris reist. Er ist einer der besten Redner des Senats.

Eine nicht minder wichtige Persönlichkeit ist Viktor Schölcher, der Barrikadenkämpfer von 1848 und Agitator für Abschaffung der Sklaverei in den Kolonien. Während des Kaiserreiches lebte er als Flüchtling in London und schrieb in englischer Sprache ein wertvolles Buch über Händel, den Großmeister des Oratoriums, — eine Huldigung, die er dem allzeit gastlichen England und wohl auch ein wenig seinem deutschen Stammlande brachte.

Den Schriftstellerkreisen gehören auch die beiden Redakteure des „Temps“ an, Hébrard und Edmond Scherer, der gediegene Kritiker, und ferner der bekannte Leiter des „Journal des Débats“, John Lemoinne und Viktor Hugo, dessen Dichterruhm aber unter seinen politischen Anwandlungen eher leidet. Der ehemalige Royalist ist ein nicht weniger leidenschaftlicher Republikaner geworden, allein die bloße Ueberzeugung macht den Politiker noch nicht. Bis jetzt ist der Dichter den Beweis für seinen staatsmännischen Sinn trotz aller hochtönenden Manifeste noch schuldig geblieben. Auf

der Rednerbühne verfehlt er eine tiefere Wirkung, weil er keinen freien Vortrag hat, sondern alle seine hohlen Deklamationen vorliest, freilich sehr theatralisch und voll schlau erklügelter Effekte, aber das Papier ist ein schlechter Wärmeleiter. Seine ganze Senatorenthätigkeit äußert sich seit Jahren bloß durch Stimmabgabe bei wichtigeren Fragen und durch alljährliche Anträge auf Generalamnestie der Mordbrenner der Kommune.

Hierbei ward er namentlich von seinem radikalen Freunde, dem bekannten moralisierenden Autor und Redakteur des „Rappel", Eugène Pelletan, unterstützt, dessen düstere Prophetenmiene unter buschiger Löwenmähne ganz schauerlich zu der heisern Grabesstimme paßt, womit er seine stets auf die Zukunft weisenden Predigten hält. Unter den gemäßigtern Liberalen findet man endlich manchen Träger eines berühmten Namens, so den talentvollen Redner Emanuel Arago, Sohn des Physikers, den gräflichen Bruder des unerreichten politischen Schriftstellers Alexis de Tocqueville, und ferner einen Enkel des Generals Lafayette. —

Dies sind die Männer, die der Wille des Landes zu Rat und That in den beiden Kammern von Paris zusammengeführt hat. Es erhellt daraus, daß die große Mehrheit der Nation der Republik geneigt ist, allein die ausschlaggebende Landbevölkerung bleibt unter allen Umständen und jeder Staatsgewalt gegenüber konservativ. „Die Republik wird gemäßigt oder gar nicht sein," hat der kluge Thiers gesagt, und zur großen Freude ihrer Feinde ist die Regierung bald an jenem Punkt angekommen, wo schon die Girondisten umsonst gestrebt haben, den zerstörenden Mächten Halt zu gebieten. Weder das Pfaffenregiment, noch das Gottesgnadentum des Legitimismus oder das abgewirtschaftete Bürgerkönigreich der Orléans sind die ärgsten Feinde der Republik, sondern die radikale und sozialistische Revolutionspartei, welche der ängstlichen Nation stets eine solche Furcht einzuflößen pflegt, daß sie selbst einem Diktator zujubelt, welcher den sichern Bestand der bedrohten Gesellschaft verspricht. Die Zukunft Frankreichs hängt also einzig von der Mäßigung des Opportunismus ab, der sich leider der Pariser Demagogie schon zu gefügig zeigt, um nicht

ganz ihr Werkzeug zu werden. Bereits hat der vielleicht einzig ernst zu nehmende Prätendent, der schlaue Prinz Jérôme Napoleon, die sattsam bekannte demokratische Maske umgehängt, womit schon zwei Bonaparte die Republik betrügen konnten.

Es scheint geschrieben zu stehen, daß in unserm Nachbarlande die Freiheit zum Umsturz und Staatsstreich, die Republik zur Anarchie und endlich zum revolutionären Cäsarismus führen muß, welcher vielleicht Frankreichs soziale Ruhe und sicher die Störung des Weltfriedens bezeichnet.

---

## Challemel-Lacour.

Im Juni 1880 hat der neue Botschafter Frankreichs am englischen Hofe seinen Posten angetreten, den er noch heute einnimmt. Es war also den Londonern vergönnt, die persönliche Bekanntschaft des merkwürdigen Mannes zu machen, dessen Berufung im Hause der Gemeinen einen skandalösen Auftritt veranlaßte, wie seinesgleichen in der Geschichte des Parlamentarismus, und zumal des englischen, glücklicherweise nur selten vorkommt. Das Pikante dabei ist, daß der Home-Ruler O'Donnel, welcher den neuen Gesandten einer für ihn und die französische Regierung so beleidigenden Kritik unterzog, noch vor wenigen Monaten Korrespondent der „République Française" war, des Leiborgans Gambettas, welches lange Zeit von Challemel-Lacour persönlich geleitet worden ist. Der einen Behauptung des klerikalen Streithahnes, daß die geplante Versetzung des neuen Botschafters nach Berlin am Widerwillen des kaiserlichen Hofes gescheitert sei, wurde sofort ein offizielles Dementi der Reichsregierung entgegengesetzt, und die andre, die in dem halb überschrieenen Ausrufe gipfelte: „Wir wollen keinen Klosterräuber und Königsmörder!" wird am besten hinfällig, wenn man sich den in Frage stehenden Diplomaten, entschieden eine der originellsten und bedeutendsten Erscheinungen unter den französischen Staatsmännern, etwas näher ansieht.

Challemel-Lacour ist am 19. Mai 1827 in Avranches, dem uralten Städtchen der Normandie, geboren und steht also in seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre. Er war einer der besten Zöglinge der Pariser Normalschule, und als er nach Vollendung seiner Studien als Professor der Philosophie zuerst nach Pau, dann nach Limoges berufen wurde, da durfte er hoffen, als dritte Etappe Paris zu erreichen. Sein Ideal, in der Sorbonne über Aristoteles und Kant zu dozieren, zerstörte der Staatsstreich. Der junge Professor, schon damals ein überzeugter Republikaner, stieg von dem Katheder auf die Straße hernieder und rief zu den Waffen. Die Studenten folgten ihrem geliebten Lehrer. Es kam zu einem kleinen Scharmützel. Der „Jugendverführer" wurde verhaftet, nach Paris abgeschoben und nach einigen Monaten Gefangenschaft über die Grenze nach Belgien geschafft. Der fünfundzwanzigjährige Verbannte ward wieder Philosoph. Jahrelang durchzog er Belgien, Deutschland und die Schweiz als Wanderlehrer und siedelte sich endlich in Zürich an, wo ihm sein politischer Leidensgefährte Marc Dufraisse, der dort als Professor der Universität wirkte, das Katheder für französische Litteratur am eidgenössischen Polytechnikum erwirkte. In diese Zeit fällt seine Uebersetzung von H. Ritters „Geschichte der Philosophie" und Wilhelm v. Humboldts philosophischen Schriften, sowie auch seine Reise nach Frankfurt zu Schopenhauer, dem er lange Jahre später einen lichtvollen Essay in der Revue des Deux Mondes gewidmet hat. Da dieser mitten in den kriegerischen Ereignissen von 1870 veröffentlicht wurde, so fand er kaum Beachtung. Nun der Verfasser eine geschichtliche Persönlichkeit geworden, kann man um so eher auf jene philosophische Wallfahrt zurückkommen, als dadurch sein Porträt vervollständigt wird. Von Schopenhauer selbst weiß er uns freilich wenig zu berichten, was wir nicht schon aus Gwinners Berichten über seinen persönlichen Umgang mit dem Vater des Pessimismus wüßten.

„Ich hatte die Ehre," schreibt Challemel-Lacour, „Schopenhauer im Glücke seiner letzten Lebensjahre zu sehen. Obwohl nicht leicht zugänglich, empfing er doch gerne Franzosen und Engländer. Ich traf ihn in seiner Bibliothek, wo ich im Eintreten Kants Gipsbüste von Hahnemann bemerkte. Schopen-

hauer zählte damals einundsiebzig Jahre; Haar und Bart waren ganz weiß, aber er war ein lebhafter Greis mit den Augen und Bewegungen eines Jünglings. Eine sarkastische Falte um den Mund frappierte mich. Er besaß nichts vom Hochmute zünftiger Philisophen. Er empfing mich freundlich, aber ohne sich zu erheben, und dabei streichelte er mit einer für die Menschen fast beleidigenden Zärtlichkeit einen schönen schwarzen Jagdhund. Als er sah, daß ich es bemerkte, sagte er zu mir, daß er ihn ‚Atma‘ (Sanskrit: ‚Weltseele‘) getauft habe und die Hunde darum liebe, weil er in ihnen Intelligenz ohne menschliche Verstellung finde. Er fragte mich, ob ich Gutzkows Kritik der ‚Parerga‘ gelesen, und ich war genötigt, einzugestehen, daß ich weder Buch noch Rezension kannte. Ich wollte meinen Besuch nicht verlängern, und er gab mir ein Rendezvous für den Abend ins ‚Hôtel d'Angleterre‘, wo er zu speisen pflegte. Ich kam zum Ende seiner Mahlzeit und traf ihn an der Wirtstafel neben mehreren Offizieren. Ich bemerkte vor ihm einen Louisdor, den er, als er sich erhob, in seine Tasche steckte. ‚Diese zwanzig Frank,‘ erklärte er, ‚lege ich seit einem Monat hin mit dem Entschlusse, sie an jenem Tage den Armen zu geben, wo diese Herren während des Essens von etwas Anderm reden würden, als von Avancement, Pferden und Weibern. Ich habe sie aber noch immer.‘ Wir setzten uns allein an einen andern Tisch. Ich sagte ihm lächelnd, daß ich wohl wüßte, wie weiberfeindlich er sei, und daß mir die Liebe doch ein starkes Argument gegen seinen Pessimismus scheine. Er erwiderte ernsthaft: ‚Die Liebe ist unser Feind. Machen Sie meinetwegen einen Luxus, einen Zeitvertreib aus ihr, doch behandeln Sie sie stets als Künstler.‘“

Schopenhauer donnerte eine Weile in bekannter Weise gegen die Liebe, diesen „Fallstrick der Natur“, und der Erzähler fährt fort: „Er liebte den Widerspruch nicht, und ich war nicht gekommen, um ihn zu widerlegen. Zwar wußte ich bereits von seiner Lehre, doch war ich versucht, seinen Unwillen für einen spaßhaften Einfall zu halten; vielleicht wollte er prüfen, welchen satanischen Zauber seine Sophismen auf einen Fremden ausüben. Dabei sprach er mit Ruhe, indem er von Zeit zu

Zeit eine Wolke von Tabakrauch ausblies. Seine langsamen und eintönigen Worte, vom Klingen der Gläser und den Ausbrüchen der Heiterkeit unsrer Nachbarn unterbrochen, riefen eine Art Unbehagen in mir hervor, wie wenn ich durch die halbgeöffnete Thür des Nichtseins einen eisigen Hauch gespürt hätte. Dennoch wagte ich nach einigen Minuten zu erklären, daß mir das Leben erträglich schiene, und wenn auch der Weltlauf noch mangelhaft sei, so würde ihn der Fortschritt früher oder später schon bessern und seine Unvollkommenheiten zu unsrer Befriedigung mildern. ‚Da haben wir's ja,' antwortete er, ‚der Fortschritt ist Ihre Chimäre. Er ist das Hirngespinst des neunzehnten Jahrhunderts, wie die Totenauferstehung dasjenige des zehnten gewesen ist. Jedes Zeitalter hat das seinige. Wenn der Speicher der Gegenwart und der Zukunft überfüllt sein und die Aufstapelung eures Wissens und eurer Reichtümer eine ungeahnte Höhe erreicht haben wird, sollte sich der Mensch alsdann im Anblicke solchen Schatzes weniger klein fühlen? Arme Emporkömmlinge, reich an nicht selbst verdientem und stolz auf fremdes Gut! Unverschämte Bettler, die ihr auf den Feldern der ersten Erfinder Nachlese haltet und ihre Ruinen plündert, vergleicht doch einmal, wenn ihr es wagt, eure so pomphaft gefeierten Entdeckungen, die Algebra mit der Sprache, die Buchdruckerkunst mit der Schrift, eure Wissenschaft mit den einfachen Berechnungen der ersten Erforscher des Himmels, eure Dampfschiffe mit der ersten Barke, die ein kühner Unbekannter mit Segel und Steuer versah! Was sind eure Ingenieure und Chemiker im Vergleiche zu denen, die euch das Feuer, den Pflug und die Metalle gegeben, die ihr mit Recht als göttliche Geschenke betrachtet? Also warum seid ihr so stolz? Ich sehe, wie die Pyramide, die ihr nicht begonnen habt und die ihr auch nicht vollenden werdet, langsam emporwächst; aber wird der letzte Arbeiter, der sich auf die Spitze setzt, größer sein, als sein Kamerad, der den Grundstein gelegt hat? Erzählt mir zum tausendstenmal eure langweiligen Geschichten, und wenn euch die Größe der Vergangenheit nicht genügt, so eilt der Zukunft voraus und prophezeit ungeniert. Verändert den Szenenwechsel, verdoppelt die Zahl der Schauspieler, ruft die Massen auf die Bühne,

erfindet, wenn eure Phantasie lebhaft genug, neue Verwicke-lungen und Lösungen: es bleibt doch immer die alte Komö-die . . .' In ähnlicher Weise sprach er noch über alle möglichen Gegenstände, auch über die magnetischen Phänomene, die ihm viel Interesse einflößten. Der Saal hatte sich nach und nach geleert, und es war still geworden um uns. Viele seiner Be-hauptungen schienen mir schwach, und ich hatte gute Lust, darauf zu antworten; aber sei es, daß der Tabak, der die Atmosphäre durchdrang, mir in den Kopf gestiegen, oder daß sein bizarres Geplauder mich am Ende betäubte, kurz, ein un-bekannter Schwindel erfaßte mich, je länger ich den Ausfüh-rungen des seltsamen Widerspruchsgeistes folgte. Ich schied sehr spät von ihm, und noch lange hatte ich das Gefühl, wie wenn mich ein hohlgehendes, von schrecklichen Stürmen gepeitschtes Meer geschüttelt hätte. Diese Unterhaltung, die mir mehr als einmal dunkel gewesen, blieb in meinem Ge-dächtnisse fest eingeschrieben, und manches klärte sich mir erst auf, als ich die Gesamtheit seines Systems genauer studiert hatte."

Erinnert das nicht ganz an die Schülerszene im „Faust"? Da haben wir einen greisen Mephisto, der im Herzen seines Jüngers den Zweifel zu erwecken sucht, um sich nachher über den gelungenen Scherz vor Lachen zu schütteln; aber dieser Besucher da war ein französisch klarer und voltairisch angelegter Kopf, und wenn ihm auch bei alledem ein Mühlrad im Kopfe herumging, so erwachte doch gleich wieder sein unerschütterliches Vertrauen in eine bessere Zukunft, sein werkthätiger Eifer für die großen Probleme des geistigen Lebens, sein alter Glaube an den steten Fortschritt und das endliche Glück des Menschen-geschlechtes.

Das bewies er gleich nach seiner Rückkehr ins Vaterland nach der Amnestie von 1859. Die Polizei verbot seine öffent-lichen Vorträge in Paris, obwohl doch die Aesthetik dem Kaiser nicht eben gefährlich sein konnte, und dadurch wurde der Meta-physiker abermals und wider Willen ins Gebiet der Politik gedrängt. Der deutschenfreundliche Elsässer Nefftzer, der mittler-weile die Zeitung „Le Temps" gegründet, hieß den zurückge-kehrten Verbannten als Mitarbeiter willkommen. Dann wurde

Challemel Sekretär der „Revue des Deux Mondes" und leitete nacheinander verschiedene Monatsschriften, von denen sich aber keine einzige behaupten konnte, darunter auch die treffliche „Revue Germanique", welche so tapfer für die Verbrüderung der zwei größten Kulturvölker gestritten hat. 1868 redigierte er die „Revue Nationale" und schloß sich aufs engste seinem besten Mitarbeiter Gambetta an. Dieser entsendete ihn am 4. September 1870, da das Kaiserreich zusammenbrach, als Rhone-Präfekt und außerordentlichen Kommissär der Republik nach Lyon, und in dieser Stelle spielte er jene Rolle, welche ihm später die wütenden Angriffe aller Parteien, den verhängnisvollen Prozeß mit dem Kloster von Caluire und endlich die Ungezogenheiten eines englischen Deputirten eingetragen hat.

Lyon hatte noch vor Paris die Republik proklamiert, aber sozialistische Elemente waren sofort obenauf gekommen. Keine Autorität wurde mehr anerkannt. Man strebte nach der vollkommenen Unabhängigkeit von Paris und Frankreich. Ein hundertköpfiger Wohlfahrtsausschuß war im Besitze der Stadt und terrorisierte durch Verhaftungen und Plündereien die Bürgerschaft. Als Gambettas Abgesandter bei Nacht und Nebel erschien, begrüßte ihn niemand. Er war allen verdächtig. Man wies ihm eine kleine Wohnung an, vor deren Eingang zwei Nationalgardisten mit geladenem Gewehre schilderten, während die Mitglieder der Klubs hinwiederum die Wächter überwachten. Alle Briefe an ihn und von ihm unterlagen einer Zensur; der Gouverneur General Mazure, der Maire und die andern Chefs der republikanischen Partei verkehrten nur in Gegenwart der Gefangenwärter vom Ausschusse mit ihm. Allabendlich um 6 Uhr wurde er spazieren geführt, aber auf dem Bocke und im Wagen saßen die Vertreter der Klubs, und sobald die Reaktion störrisch schien, sperrte man ihn neuerdings ein. Nach und nach gewann er gleichwohl die intelligenteren Köpfe, indem er sie um Rat fragte und so ihrer Eigenliebe schmeichelte. Seine vornehmste Sorge war, sich anerkennen zu lassen. Er wendete sich direkt an den Wohlfahrtsausschuß. Zuerst sprach er von der Verteidigung des Landes, aber man bedeutete ihm, daß die inneren Feinde gefährlicher seien als alle Prussiens zusammen. Das ver-

wundete seinen Patriotismus, und in einer prächtigen Rede wußte er den Beifall der Umsturzmänner zu gewinnen. Noch war er nicht Meister, aber man hatte Respekt vor ihm. Das war die erste Station. Jetzt operierte er weiter. Durch Schlauheit und Widerstandskraft erreichte er es endlich, daß der Wohlfahrtsausschuß die Wahl eines Gemeinderates gestattete. Natürlich sollte die Majorität der Klubführer darin vertreten sein, aber er setzte sich darüber hinweg, sobald es doch nur eine gesetzliche Gewalt gab. Auch dies gelang. Eine Konzession nach der andern verstand er zu entlocken. Die im ersten revolutionären Ueberschwang eingesperrten Polizisten, Priester und andern Verdächtigen ließ er nach und nach frei. Aber er selbst war doch gefangen, und die Anarchie herrschte noch immer, wie die roten Fahnen bewiesen, die von allen Dächern flatterten. Im Stadthause tagte die Kommune ohne Unterlaß. An der Ratsthüre hockte im Lederschurze der Bürger Pannon, Schuhmacher und Gemeinderat dazu. Wenn er fand, daß die Dinge nicht fleckten, so warf er die zu flickenden Stiefel des souveränen Pöbels weg und trat in den Sitzungssaal.

„Dummes Zeug," rief er, „man muß den Reichen eine Kontribution von vier Millionen auferlegen."

Und man gehorchte und überreichte das Dekret dem Präfekten. Dieser verlangte Bedenkzeit und suchte allerlei Ausflüchte, bis Pannon und seine Freunde erklärten, sie würden sonst handeln, wie es während der großen Revolution gebräuchlich gewesen, und die Regierung zwingen (peser sur le gouvernement).

Jeden Nachmittag marschierten die Klubs der Vorstadt Guillotière vor das Stadthaus. Dort heulten an die zwanzigtausend Männer und Weiber: „Besteuerung der Reichen! Fort mit dem Stadtzoll!" Und manchmal wurde hinzugefügt: „Die Regierung ist ganz abgeschafft." Dann schlossen die furchtsamen Bürger ihre Häuser und Magazine und bebten alle Besitzenden, bis ein Ereignis von außen, vom separatistischen Süden oder vom Kriegsschauplatze, den düstern Gedanken wieder eine andre Richtung gab. Bald war es ein natürlich falscher Siegesbericht, oder man zog jubelnd eine neue Kanone durch die Straßen, oder die „Rächer des Todes", die „Pyrenäenbären" und andre Francstireurs marschierten ein und erregten

einen unbeschreiblichen Jubel, der die Einigkeit aufs neue herstellte und den unglückseligen Präfekten vor einem Putsch bewahrte, doch ohne ihm die Ruhe zu geben. Bei jedem Geschehnisse und oft für nichts und aber nichts mußte er auf dem Balkon erscheinen und die albernsten Neuigkeiten mit ernsthafter Miene proklamieren; bald las er ein Dekret über die Abschaffung der Postmarken und Münzen, „um dem Volke nicht länger das verhaßte Bild des Dezember-Mannes zu zeigen"; bald handelte es sich um wunderbare Erfindungen, wie die Handbombe, die Teufelsrakete, das in Paris neu ausgeheckte Griechische Feuer, welches leider nur nasse Materien versengte, weshalb man die Prussiens vorerst vermittelst einer Feuerspritze brennbar zu machen hatte; bald war es die Mobilisierung der „Legionen der Stille", bestehend aus betrunkenen, mit Dolchen und Pistolen bewaffneten Nationalgardisten, oder des „Bataillons der Bürgerinnen", deren ganze Bewaffnung aus einer in Blausäure getauchten Nadel bestehen sollte. Oft wurde der arme Präfekt nach Mitternacht aus dem Bette geholt und auf den Balkon geschleppt, damit er von dort aus ein neuestes Wunder verkündige: daß Paris die Deutschen schon wieder zermalmte, daß der Feind vor den losgelassenen Bestien des Tiergartens zurückweiche, daß man die Seine vergiftet habe, daß der Monsieur de Moltke gefangen sei u. s. w., und folgenden Tages dementierte man wieder und ersann einen neuen Trost.

Als endlich Challemel die nihilistischen Intriguen Bakunins bekämpfte und dem roten General Cluseret den Oberbefehl über die antifranzösische Ligue du Midi verweigerte, da brach am 28. September das Wetter los. Das Volk marschierte vor das Stadthaus und verlangte die Absetzung des Generals Mazure, dessen Streben nach der Militär-Diktatur ihn dem süßen Pöbel verhaßt gemacht hatte. Seine Hartnäckigkeit brachte ihn in Lebensgefahr. Challemel war genötigt, ihn arretieren zu lassen, um ihn vor der Volkswut zu schützen, und wurde dabei selbst zu Boden gestreckt und mit Füßen getreten. Trotzdem ernannte ihn der Mob am folgenden Tage zum außerordentlichen Kommissär mit unbeschränkter Vollmacht, und seine erste That war die Befreiung des Generals. Endlich

nach dreiwöchentlichem Kampfe war die Rhone-Präfektur erobert. Er hielt die Anarchisten im Schach, um sie bei der nächsten Gelegenheit ganz zu vernichten, und widmete sich vorderhand dem wichtigen Werke der Landesverteidigung. Er organisirte die tapfere Rhone-Legion, welche das Gefecht bei Nuits am 18. Dezember ehrenvoll bestand. Aber die Nachricht, daß dabei die Besten gefallen, ließ die Bevölkerung auf eine große Niederlage schließen. Der Pöbel rottete sich wieder zusammen, und der Tod des Präfekten wurde von sechstausend Personen votirt. Statt seiner ermordete man aber den General d'Arnaud, und dies Verbrechen erschreckte die Rädelsführer so sehr, daß es Challemel gelang, den Aufstand in einer Stunde und für immer niederzuwerfen.

Dies ist in großen Zügen die Geschichte seines Lyoner „Prokonsulates". Er entwickelte dabei eine unglaubliche Menschenkenntnis und eine Kaltblütigkeit, die ihn selbst dann nicht verließ, als er, vielleicht jener Szene in Frankfurt eingedenk, voll resignierter Verneinung des Lebens sein Ende mit Sicherheit erwartete. Fünf Monate hat diese grauenvolle Rolle eines „Kommunards wider Willen" gedauert.

Am 7. Januar 1872 wurde er von dem Departement der Rhonemündung mit fast 48,000 Stimmen in die National-Versammlung gewählt und sofort das Ziel der wütendsten Angriffe. Man legte ihm die Ausschreitungen des Lyoner Pöbels zur Last und das oft citierte: „Fusillez-moi ces gens-là!" fälschlich in den Mund. Man warf ihm auch allzugroße Ausgaben für die Bewaffnung der Francstireurs vor.

Es erfolgte seine glänzende Verteidigungsrede vom 13. Februar 1873. „Man beklagt sich," rief er aus, „daß ich auf Kosten der Lyoner die Freikorps allzu reichlich bedacht habe; aber niemand in Lyon teilt diese Ansicht. Nirgends hat die Anwesenheit der Freischärler die Ordnung gefördert, und so beeilte ich mich denn, sie sofort und um jeden Preis für das Feld auszurüsten. Als aus den Departements, von Algier und noch weiter her von allem entblößte Männer in grauenhafter Kälte herbeiströmten, da gab ich ihnen alles, was ich konnte, und dachte niemals, daß zwei Jahre später sich Franzosen finden würden, um Rechenschaft von mir zu fordern."

Den Schlüssel zu seinem Betragen in Lyon finden wir in einer andern bedeutenden Rede, die er im Januar vorigen Jahres als Angeklagter gehalten. Die Mönche des auf seinen Befehl von der Nationalgarde als Kaserne benützten Caluire-Klosters hatten ihn nämlich auf Schadenersatz verklagt, und es gelang ihnen zum allgemeinen Erstaunen, den verhaßten Ex-Präfekten zu einer Entschädigung von 100,000 Frank verurteilen zu lassen. „Meine Schonung der Volksleidenschaft," rief er vor den Schranken aus, „hatte einen guten Grund, welchen viele Geister, darunter sogar höchst konservative, geteilt haben. Man wollte den Bürgerkrieg vermeiden. Meine Politik besteht nicht darin, mit der Leidenschaft zu brechen, sondern sie zu lenken und zu beruhigen. Man heißt mich einen improvisierten Diktator. Diktator? Das weiß ich nicht. Improvisiert? Gewiß bestimmten mich weder meine Studien noch mein Geschmack zu der Rolle eines Präfekten. In Frankreich und in der Verbannung lebte ich bis dahin zurückgezogen und nur ganz meiner geistigen Arbeit. Gewiß hat man mich improvisiert. Aber etwas verdammte mich dazu; weil ich immer die Freiheit, die Republik und die Demokratie geliebt, so mußte ich vor allem mein Möglichstes thun, um sie vor ihrem eigenen Ungestüm zu bewahren. Als man mich also am Abend des vierten September meiner Einsamkeit entriß mit den Worten: ‚Du sollst nach Lyon, wo die Stadt in der Gewalt der Revolutionäre ist!' da gehorchte ich, obwohl ich wußte, was mich dort erwartete und was ich nach meiner Rückkehr zu gewärtigen hatte."

Schon diese Proben sprechen von Challemel-Lacours Bedeutung als Redner der National-Versammlung und des Senates. Seine Sprache ist nüchtern, präzis, logisch. Er hat nicht die in Perioden und Harmonien schwelgende Manier der Girondisten, sondern eher die kurz angebundene, immer sachliche Rhetorik der Jakobiner. Pectus est quod disertos fecit, der Brustton der Ueberzeugung macht ihn zum Redner. Die manchmal etwas doktrinäre Kathedersprache wird durch seine stets schlagfertigen und oft sarkastischen, doch allzeit höflichen, kalten und besonnenen Antworten lebendig und pikant. Nimmt man Gambetta aus, dessen inneres Feuer jedes Wort durchleuchtet und sogar den kühlsten Zuschauer packt, so paßt auf keinen der

jüngstfranzösischen Volksvertreter der ciceronianische Ausspruch: „er beherrscht sein Auditorium" in einem höhern Maße, als auf diesen beredten Logiker der Politik.

Der Reinheit seines Charakters konnte keine Verdächtigung etwas anhaben. In seiner Zeugenaussage vor der Untersuchungs-Kommission über den 4. September hat er sich in drei Linien selbst gezeichnet: „Ein unparteiischer Mann, der sich rühmt, ein bißchen kaltblütig zu sein und die Freiheit in jeder Form zu lieben." Kein besseres Porträt. Er ist fest, ruhig und sicher wie ein Stoiker. Um die schreckliche Aufgabe von Lyon auszuführen, bedurfte es eines energischen, starken Mannes von fester Hand und scharfem Blicke. Schon sein Aeußeres verrät ihn als solchen. Er ist hochgewachsen, breitschulterig und hat etwas Imponierendes und Befehlerisches. Seine großen, hellen Augen blicken geistvoll, und seine endlose Stirne ist die eines Denkers; Kant und Hegel haben sie mächtig gewölbt. Sein Teint ist von blühender Röte, die sich im Augenblicke der Leidenschaft beinahe zur Glut des doppelt gefärbten tyrischen Purpurs steigert und gar seltsam vom blendend weißen Vollbarte absticht, der das Gesicht weniger altert als erhellt. Am 14. Januar 1879 verließ der spekulative Philosoph die Redaktion der „République Française", um in Bern die Stelle des mittelmäßigen Grafen d'Harcourt einzunehmen. Der Journalist wurde Gesandter, Diplomat. Heute ist er in London. Wer ihn, wie ich, in idyllischer Einsamkeit inmitten seiner Bücherei, die „Kritik der reinen Vernunft" in der Hand und das sinnende Auge auf die Alpenlandschaft des Thuner Sees gerichtet, überrascht hat, der kann ermessen, wie ungern er die ihm zum zweitenmal gastfreundliche Schweiz verlassen mußte. Umsomehr, als vom Londoner Posten nur noch ein Schritt ins Ministerium ist.

---

## Henri Rochefort.

Gleich einem König hielt am Vorabende des französischen Nationalfestes von 1880 der aus der Verbannung heimkehrende Henri Rochefort seinen Einzug in der guten Stadt Paris. Der Mietwagen, worin er saß, konnte nur langsam vorrücken, denn von allen Seiten drängte sich das Volk grüßend herbei, und tausendstimmige Hochrufe schallten ihm entgegen. Sonst kein Schrei der Rebellion, keine Unordnung: nichts als patriotischer Jubel und Gesang. Sogar seine politischen Feinde boten ihm den Willkomm, denn jedermann ehrte die Freude des Verbannten, der nach zehn zum Teil jammervollen Jahren die Vaterstadt wiedersah.

Welche Gefühle mögen in ihm gewogt haben, als er die Begeisterung seiner Landsleute vernahm, als er von Fenstern und Balkonen die Nationalfarben wehen sah, als er auf der ehemaligen Place du Château d'Eau die Statue der Republik begrüßte, für die er gestritten und gelitten hat! In jener Stunde mußte ihn wohl ein solches Uebermaß von Freude überströmen, daß alle Entbehrungen und Ungerechtigkeiten verziehen und vergessen waren. Aus seinem Antlitze war dies freilich kaum zu lesen. Sein schon von Natur markiertes Gesicht hatte das Unglück gefurcht und womöglich noch mehr gebleicht. Er sah verstört und aufgeregt aus, aber daran mochte der Moment schuld sein, denn dieser Volksmann liebt den Kontakt mit dem Pöbel nicht. Das spitzige Kinn, die vorspringenden Backenknochen und alle die charakteristischen Ecken und Kanten seines ehemals knochigen Hauptes hat eine beginnende Korpulenz etwas abgerundet und gemildert. Seine fünfzig Jahre verraten die weißen Fäden im ehedem pechschwarzen Kraushaare, aber so lange die kleinen beweglichen Augen wie feurige Kohlen leuchten, bleibt das pockennarbige, gallige Gesicht immer jugendlich. Noch ist die Stirne hoch gewölbt und der Mund voll teuflischem Sarkasmus. Er hat noch das Gesicht für seine Rolle, er ist der „Mann seiner Werke", wie die Franzosen sagen: ganz ätzende Ironie, ganz geistsprühende Satire, ganz menschgewordenes Pasquill.

* * *

Um Rochefort gerecht zu werden, muß man ihn nicht als Politiker auffassen, sondern als Journalisten, als Polemiker. Seine wahren Ahnherren, nicht die Grafen von Rochefort-Luçay, heißen Rabelais, Bussy-Rabutin, Voltaire, Paul Louis Courier. Und wie er frühzeitig seinen Stammbaum in einen Winkel geworfen, um sich ganz der plebejischen Herkunft seiner Mutter zu erinnern, so legte er auch schon nach den ersten Erfolgen die Leier weg. Er mochte fühlen, daß er weder zum sanften Lyriker noch zum lustigen Bühnendichter gemacht sei, und griff zur Feder des Journalisten. Schon in seinen ersten Feuilletons im „Charivari“ und „Nain jaune“ offenbarte sich der Tagesschriftsteller von Beruf, doch schillerten erst seine „Chroniques“ für den damals noch oppositionellen „Figaro“ ins Politische hinüber.

In seinem ersten Gange debütierte er bereits mit dem Meisterhieb: „La France compte trente-six millions de sujets sans compter les sujets de mécontentement.“ Der Kaiser ärgerte sich über diese witzige Inversion so sehr, daß man mit Unterdrückung des Blattes drohte, wenn der kecke Polemiker nicht sofort entlassen werde. Es geschah, und da kein Journal mehr seine gefährliche Mitarbeiterschaft annehmen wollte, so beschloß er die Gründung eines eigenen Blattes mit sich selbst als einzigem Redakteur. Der praktische Emile de Girardin gab ihm während eines Zwischenaktes Titel, Format und Preis der neu zu gründenden „Lanterne“ ein. Der Erfolg war beispiellos. Die elf ersten Nummern erschienen in einer Auflage von 125,000 Exemplaren. Ein Zeitgenosse von 1868 versichert, daß jedermann in Paris das rote Büchelchen in der Hand hatte. „Bei jedem Schritt stieß man auf einen Herrn, der in die Lektüre der noch feuchten Blätter vertieft war. Sogar die Frauen lasen auf offener Straße. Die Verdecke der Omnibusse glichen Erdbeerkörben und die Boulevards einem Felde voll Klatschrosen.“

Und jedermann bewunderte seinen klaren, logischen Stil, seinen funkelnden, scharfen Witz, seine mörderische Satire. Seine Feder, immer kalt und spitzig wie eine Klinge, hieb ohne Nachsicht ein auf die feile Kamarilla, auf den gekrönten Usurpator selbst und mit empörender Wut zumal auf die Kaiserin. Der

Hof war außer sich. Rochefort stand für jedes seiner Worte mit seinem Leben ein, und der größere Teil seiner zwanzig Duelle, die fast alle zu seinem Ungunsten endeten, fällt in jene Zeit. Zwei Verurteilungen zu fünf Jahren Gefängnis und 10,000 Frank Buße nötigten ihn schon nach den ersten Nummern zur Flucht.

In Belgien setzte er sein Unternehmen gegen den „Mann mit dem Speck am Hute" — eine Anspielung auf die Lockspeise des Adlers vom verunglückten Boulogner Handstreich — mit unversieglichem Witz und noch größerer Kühnheit fort. Dort liierte er sich mit den vom Staatsstreiche Verbannten, mit Viktor Hugo und seinen Söhnen, und die erste Folge dieser Freundschaft war die Gründung eines radikalen Oppositionsblattes „Le Rappel", womit der Kampf wieder auf französisches Gebiet verpflanzt wurde. Als die Neuwahlen von 1869 kamen, da wurde Rochefort mit 18,000 Stimmen in den Gesetzgebenden Körper gewählt. Er hatte Paris durch seinen Esprit erobert. Den gewaltigen Eindruck markierte die Börse bezeichnend mit einer Baisse von einem Frank fünfundzwanzig Centimes. Der Kaiser zerbrach darob vor Wut die erstbeste chinesische Vase, und seine Throngenossin, die in Aegypten diese Nachricht erhielt, fiel in Ohnmacht. Mit Rocheforts Eintritt ins Parlament fing das Kaiserreich an, ganz den Kopf zu verlieren.

Nach Paris zurückgekehrt, gründete er die „Marseillaise". Prinz Pierre Bonaparte forderte wegen eines Artikels den Chefredakteur heraus und tötete Viktor Noir, einen der Zeugen Paschal Groussets, welcher Rocheforts Zeugen vorangeeilt war, um auch seinerseits vom Prinzen Rechenschaft zu verlangen. Es folgte Viktor Noirs Begräbnis. Rochefort rief zu den Waffen und wurde ins Gefängnis geworfen. Die Arbeiterquartiere regten sich unheimlich. Um dem Bürgerkriege zu entgehen, stürzte sich die Regierung in eine äußere Verwickelung. Rochefort hat dem Kaisertume den ersten Stoß gegeben, der mit logischer Notwendigkeit dessen Fall herbeiführen mußte.

Die junge Republik erinnerte sich zuvörderst des Laternenmannes. Noch am 4. September wurde er vom Volk aus dem Gefängnisse befreit und im Triumph ins Stadthaus geführt. Der Pamphletist hatte jetzt nichts mehr zu thun. Die Kraft,

die stets verneint, wollte nun aufbauen helfen. Doch schon am 31. Oktober nahm er als Mitglied der provisorischen Regierung seinen Abschied. Sein Freund Fernan Delisle hat in lebendigen Worten die Ereignisse jenes Tages geschildert, wo der süße Pöbel wieder einmal vors Stadthaus marschierte, um die Regierung zu sprengen oder zu einem neuen Massenausfalle zu zwingen.

„Rochefort stieg die Treppe des Stadthauses hernieder, den Blick auf die stürmische Menge gerichtet, und setzte sich auf einen Stuhl. Tiefe Stille trat ein. Die Zuschauer, die den Platz überströmten, hielten ihren Atem an. Rochefort sprach ... Man liebt die Behauptung, er sei kein Redner. Zu gewöhnlichen Zeiten mag das wahr sein. Aber an jenem Tage fand er während einer vollen Stunde die Worte eines wahren Volkstribunen und hielt die Menge im Banne seiner Beredsamkeit. Jeden Augenblick erhoben sich Stimmen: ‚Hoch Rochefort! Wir wollen nichts von den Andern wissen!' Aber er gebot Ruhe, rechtfertigte seine Kollegen von der Regierung und versicherte, wenn die Verteidigung nicht energischer werde, so wolle er selbst an der Spitze der Bataillone als einfacher Soldat für die Ehre Frankreichs und der Republik zu Felde ziehen. Rochefort war bewunderungswürdig. Ich sehe ihn noch: bleicher als gewöhnlich, seine dichten Kraushaare zu Berge stehend, Schweiß auf der Stirne, die Augen feucht, sein energisches Gesicht verzerrt, mit stolzen Gesten. Mehreremale war er genötigt, sich auf mich zu stützen, innezuhalten und, nachdem er Blut gespieen, wieder Atem zu schöpfen. Dann setzte er seine Rede fort. Aber die Menge in den letzten Reihen stieß die vorne stehenden, so daß diese auf die Treppe gedrängt und gezwungen wurden, die Stufen zu ersteigen, um nicht erdrückt zu werden. Das Stadthaus wurde erstürmt. Durch die ‚Hoch Rochefort! Nieder mit Trochu!' schreiende Menge trugen wir den Redner von dannen; er hatte roten Schaum auf den Lippen, war von dieser schrecklich aufregenden Stunde ganz erschöpft und schien kaum zu atmen. Ein Wort von ihm hätte genügt, und er wäre damals Herr von Paris gewesen."

Nach dem Falle der Hauptstadt wurde er in die Nationalversammlung gewählt und nahm abermals seine Demission,

um nicht die Abtretung von Elsaß-Lothringen unterschreiben zu müssen. Er kehrte nach Paris zurück. Es steht außer Frage, daß er zu dieser Zeit übel inspirierte Artikel geschrieben hat, welche auf das mißtrauische und aufgeregte Volk von unheilvoller Wirkung waren. Der Pöbel witterte ganz richtig Verschwörungen in Bordeaux und royalistische Machenschaften in Versailles und griff zu den Waffen. Am 18. März, dem Beginne des Aufstandes, hat er keinen Anteil genommen, sondern als Präsident der Barrikaden-Kommission und im „Mot d'Ordre“ die Kommune bekämpft, just wie er zuvor Gambettas „Krieg bis aufs Messer“ verteidigt hatte. Sein Blatt hielt gegen die Insurgenten tapfer stand. Wie ehedem den Hof, so behandelte er jetzt die roten Gebieter von Paris. Diese fahndeten schon nach dem Abtrünnigen. Um nicht festgenommen und erschossen zu werden, floh er aus Paris, wurde in Meaux erkannt und an die National-Versammlung ausgeliefert, welche sich eben anschickte, den Aufstand blutig niederzuwerfen. Man stellte ihn vor ein Kriegsgericht, und er muß wirklich keines andern Verbrechens als bloßer Preßvergehen schuldig gewesen sein, sonst hätten seine leidenschaftlichen Richter ihn gewiß nicht nur zur Deportation verurteilt. Erst am 10. August 1873, nach dem Sturze Thiers' und dem Emporkommen der reaktionären Helden vom 24. Mai, schickte man den Laternenmann auf die trockene Guillotine Neu-Kaledoniens.

Das Unmögliche gelang. Mit seinen Freunden Paschal Grousset, Olivier Pain, Baillière, Jourde und Granthille konnte er nach San Francisco entfliehen. Sein erster Artikel datierte von New York, wo ihm der „New York Herald“ seine Spalten öffnete. „Die Besiegten der Kommune,“ hieß es darin, „waren die Zivilisatoren der Barbarei und wurden von ihren Siegern mit der ganzen Barbarei der Zivilisation zermalmt.“ Bald zirkulierten hunderttausend französische Uebersetzungen in Frankreich und Belgien. Rochefort ließ sich in Brüssel nieder, und die erste Numer der neuen „Lanterne“ erschien am 4. Juli 1874. Der Eingang atmet den alten Geist.

„Es war an einem schönen Aprilmorgen. Ich hatte soeben meinen Vater getötet. Zwei meiner Kinder, an ihr Bettgestell gebunden, wanden sich vor Hunger in Konvulsionen, während

ich fröhlich an einem Tische vor den im Ministerium des Auswärtigen gestohlenen silbernen Tellern saß und aus heiligen Gefäßen ein Moselweinchen schlürfte, das ich Ihnen empfehle. Ich stand im Begriffe, einige am Vorabend vom Altar der Notredame-Kirche eingesackte Monstranzen zu verkaufen, aber die Geschäftskrise war ausgebrochen. Mit großer Not hatte ich 100,000 Thaler aus den Bronzegegenständen herausschlagen können, die ich im Palaste des Herrn Thiers zu mir genommen. Die 600,000 Frank, die ich auf der Nationalbank requiriert, hatte ich natürlich in Orgien aufgebraucht, und ich dachte eben daran, mich durch einige Operationen mit den Gemälden des Louvre wieder flott zu machen, als ich durch die Post einen eingeschriebenen Brief erhielt, worin eine Tausendfrank-Note lag mit den einfachen Worten: ‚So rächen sich die Bonapartes!‘ Es war die Kaiserin Eugenie, welche auf die Nachricht von meiner bedrängten Lage mir eine Unterstützung verabreichen ließ. — Wenn ich die Erzählung der politischen Ereignisse, an denen ich teilnahm, auf solche Weise beginnen wollte, so würden mich meine Leser ohne Zweifel fragen, ob ich wirklich ein Catilina bin, um dermaßen ihre Geduld zu mißbrauchen. Wohlan, die obigen Scherze wurden, nein, sind noch heute und werden noch lange allen Ernstes bestätigt, besprochen und kommentiert von den Leierkastenmännern der reaktionären Presse. Wenig gelesene Autoren schieben die Schuld ihrer Obskurität gern auf die Verschwörung des Stillschweigens (conspiration du silence). Hätte ich den geringsten Geschmack für die Rolle eines Opfers, so würde ich all mein Mißgeschick auf die Verschwörung der Lüge schieben. Als ich mich über den patriotischen Tod des Obersten Rossel gerührt zeigte, da meldeten die Journale, daß ich öffentlich Fahnenflucht gepredigt hätte. Ich brauche nur den unentgeltlichen Schulzwang zu fordern, um des Eingriffes in die persönliche Freiheit angeklagt und überführt zu werden, und wenn ich für die Franzosen jene Garantien und Freiheiten verlange, die ich bei den Negern der Südsee-Inseln konstatieren konnte, so nennt man mich einen Menschenfresser. Glücklicherweise erinnerte ich mich rechtzeitig, daß Garibaldi von der Tribüne der National-Versammlung von Bordeaux herab schmählich beleidigt worden, daß man

Cobden, John Bright in allen Kot Europas gezogen, daß Proudhon ein Betrüger, Gambetta ein Verräter und Bazaine ein Ehrenmann genannt wurden, und ich hielt es also noch für sehr ehrenvoll, ein bescheidenes Plätzchen an der Thür in diesem Kongresse der Insultierten einzunehmen. Nicht weniger vergessen konnte ich es, daß die ersten Nummern der „Lanterne" von dem Hohngelächter der Presse und den Totschlägern der Polizei begrüßt wurden. Man hieß mich allgemein einen Beleidiger der Frauen, weil ich so frei war, es sonderbar zu finden, daß eine Spanierin sich damit amüsierte, vierspännig im Staatswagen zu fahren, welchen sie sich eigenhändig zu lenken vermaß. Damals hielten es gewisse Polemiker für den höchsten Grad menschlicher Feigheit, den Kaiser auf seinem Throne und inmitten seiner Leibgarde anzugreifen, und kaum zwei Jahre später, nun er auf dem Boden lag, zeigten sie sich noch heftiger gegen ihn, als sie es gegen mich gewesen, da er noch aufrecht stand."

Man sieht, Rochefort hat im Bagno unter freiem Himmel nichts von seinem sprudelnden Geiste, seiner theatralischen Exaltation, seinem attischen Salze, seiner wie Scheidewasser brennenden Schärfe verloren. Alle Vorzüge und Eigenheiten seines Stiles zeigen sich wieder. Niemand versteht es besser, die Götzen des Tages mit einem einzigen Worte voll teuflischer Verve an den Pranger zu heften, die Blößen der Gesellschaft mit einem funkelnden Blitze grell zu beleuchten, die Ungerechtigkeiten des Gesetzes unsterblich lächerlich zu machen. Seine Pamphlete sind voll Haß und Rache, und sie dringen wie glühendes Eisen in die eiternden Wunden des sozialen und politischen Lebens. Er ist ein schneidiger Pariser Gamin, ein unerbittlicher Jäger, ein grausamer Schütze, und Viktor Hugo hat ihm mit Recht den trefflichen Vers dediziert:

Rochefort, l'archer fier, le puissant sagittaire,
Dont la flèche est au flanc de l'Empire abattu . . .

Kein Wunder, daß die roten Hefte reißenden Absatz fanden. Leider war der Associé seines Verlegers ein Bonapartist, und dieser bot das ungewohnte Schauspiel eines Kaufmanns, der seine eigene Waare heruntersetzt. In der ersten Zeit ließ sich

der Verkauf der Pamphlete günstig an, aber wenn der erwartete Erfolg nicht treu blieb, so ist ohne Zweifel der sonderbare Verleger zum guten Teile daran schuld.

Das letzte Heft der zweiten Serie erschien am 19. Februar 1876. Als Rochefort London verließ, frug er die belgische Regierung, ob er sich in Brüssel niederlassen dürfe. Man gab ihm zur Antwort, daß er unnachsichtlich ausgewiesen würde. So siedelte er denn nach Genf über, wo er sehr zurückgezogen lebte. Da er als Geächteter keinen Artikel unter seinem Namen in einem französischen Blatte erscheinen lassen konnte, so unterzeichnete er seine vielgelesenen Beiträge im „Rappel“ mit einem großen Stern.

Mittlerweile faßte die Republik nach jahrelangen Existenzkämpfen endlich feste Wurzeln. Man konnte sich nachgerade der sauer erworbenen Freiheit freuen und war bereit, den irregeführten Brüdern zu verzeihen. Den Strömen von Blut waren Ströme von Thränen gefolgt und drohten die Republik zu überschwemmen. Die Gnadenakte und Amnestiedekrete folgten also. Die Pforten des Vaterlandes öffneten sich den Blinden und Blindenführern der Revolution. Sogar Humbert wurde eingelassen, und doch hatte er nie geleugnet, an der Ermordung des unglücklichen Chaudey teilgenommen zu haben. Fast alle die gemeinen Verbrecher des vorstädtischen Straßenheeres fanden Einlaß. Bloß die tapferste Feder Frankreichs, Henri Rochefort, der mit Gefahr seines Lebens die Exzesse der Kommune mutig bekämpft und nur gegen den Friedensschluß und die Intriguen der Monarchisten protestiert hatte, er allein wurde nicht amnestiert und nicht einmal begnadigt. Kein Wunder, daß sein wildes, unseliges Herz in ohnmächtiger Wut sich aufbäumte, daß seine schreckliche Feder die republikanischen Machthaber mitten ins Herz traf, daß er seine mörderischen Epigramme nun auch gegen den regierenden Opportunismus abschoß. Die schreiende Ungerechtigkeit, die sich gegen den Paria richtete, der doch nicht den hundertsten Teil der antirepublikanischen Polemik von Veuillot, Cassagnac und Saint-Genest aufgeboten, verbitterte ihn nur noch mehr, und das Exil ist und bleibt ein schlechtes Mittel zur Besserung und Reue. Da erhielt sein liebster Sohn, den er in Frankreich erziehen ließ, bei einem Volks-

auflaufe von den Häschern eine Kontusion. Der verzweifelte Vater beklagte sich laut. Es fand sich ein elsässischer Klopffechter, der für ein zweifelhaftes Duell, das sich dem Untersuchungsrichter entzog, in einem zweiten Gottesgericht Absolution suchen wollte. Rochefort wurde natürlich wieder verwundet, denn es scheint geschrieben, daß er nur mit der Feder in der Hand unbesiegbar sein soll. Jetzt erst erbarmten sich die Machthaber des Büßers, der durch ihre Schuld zum Märtyrer geworden, und im Vereine mit den letzten Mordbrennern durfte er endlich in die Heimat ziehen.

* * *

Der berühmte Journalist hatte versprochen, nach seiner Rückkehr „Frankreich von den Individuen zu reinigen", und richtig begann er in seinem neugegründeten Blatte „L'Intransigeant" sein altes Handwerk; nur mit dem Unterschiede, daß er nicht mehr die Tuilerien, sondern das Hôtel Bourbon unter den Fokus seiner Laterne brachte. Gambetta, in dem er den zukünftigen Diktator wittert, ist jetzt sein Wild und die übrigen Anhänger des gouvernementalen Opportunismus werden ebensowenig geschont; natürlich alles zum großen Gaudium von Ultramontanen und Reaktionären. Rochefort witzelt wieder über die 37 Millionen Unterthanen, aber er vergißt, daß es keine sujets mehr gibt, und daß die Unzufriedenen heute die Feinde der Republik sind, die er verteidigen will. Er ist eben, wie so viele seiner neukaledonischen Landsleute, als Republikaner gegangen und als Sozialist wieder gekommen. Aber hat er Talent zu einem solchen? Gewiß nicht, die Art seines Geistes, seine Geburt, seine trotz alledem aristokratischen Instinkte machen diesem echtesten Boulevardier das Volk nicht angenehm. Bei fast sämtlichen Manifestationen und Wahlversammlungen verschwindet er in der Regel kurze Zeit nach der Begrüßung. Als er die Affaire Viktor Noir engagiert hatte, ließ er die Manifestanten ohne Führung. Er überwarf sich bald mit der Kommune, die er verspottet, und floh zu den Versaillern, die er verflucht hatte, und der eingangs erwähnte Triumphzug endete mit seiner buchstäblichen Flucht vor den Liebkosungen von Freund Mob. Er ist eben trotz

alledem und alledem Marquis bis in die Fingerspitzen, was schon das von seinen Feinden vollgültig bewiesene Faktum erhärten mag, daß es in der Versailler Gefangenschaft seine erste Sorge war, die Familienpapiere derer von Rochefort-Luçay wohlgeregelt seinem Sohne übergeben zu lassen. Konsequenz ist überhaupt seine starke Seite nicht. Wie er sich mit dem frommen Cassagnac wegen der Muttergottes duellierte, die er ehedem lyrisch gefeiert hatte und deren Amulett er noch heute tragen soll, so agitierte er stets gegen den Katholizismus und ließ doch seine Kinder taufen und firmeln und sein Ehebündnis nachträglich einsegnen . . .

Jetzt bekämpft er also den „fetten Satrapen" Gambetta mit denselben Mitteln, wie einst den Mann des Staatsstreiches. In seinen Angriffen zeigt er sich noch immer heftig, maßlos, grausam, namentlich in jenem Zwischenfalle, wo Reinach, Gambettas Handlanger, ihn durch Veröffentlichung eines Briefes, den der in Versailles gefangene Rochefort an Gambetta geschrieben haben soll, kompromittieren wollte. Dieser Versuch hat offenbar weniger dem Angegriffenen als dem Angreifer geschadet, denn man fand diesen Zettelkrieg denn doch für einen Kammerpräsidenten unschicklich. Aber auch der aufs äußerste getriebene Rochefort vergaß seine Würde, und in seinem damaligen Leitartikel wird der Witz durch Insulten ersetzt, worunter „Memme", „Feigling", „Bravo" und „fils d'épicier, épicier lui-même" noch die gelindesten sind.

Im Zuge des Triumphators durfte ehemals der Satiriker nicht fehlen, dessen Aufgabe es war, dem Hochmute seines Herrn einen Dämpfer aufzusetzen. Wenn Rochefort sein Amt in diesem Sinne verstehen würde, so müßte seine Kampagne im „Intransigeant" wider Gambetta von allen Freunden der Republik sympathisch begrüßt werden. Aber da er, allen Bitten der besten Republikaner zum Trotze, die empfangenen Beleidigungen nicht vergessen, der gekränkten Vaterliebe nicht Schweigen gebieten, seine Feinde, mit denen er abzurechnen schwor, nicht amnestieren will, so kompromittiert er nur die gute Sache der besonnenen Freiheit, welche einzig und allein die Existenz der französischen Republik gewährleisten kann.

## Louise Michel.

„Viene dall' inferno!“ pflegten die Bürger von Ravenna zu flüstern, wenn Dante Allighieri, hoch, hager, mit gedankenschwer gesenktem Haupte vorüberging, und in banger Scheu, wie vor einem Wesen höherer Art, wichen sie ihm aus und schlugen wohl gar ein Kreuz.

Mir scheint, auch ich komme aus einer Hölle.

Es ist ein Pandämonium von Rachsucht, Neid, Hunger, Haß und allen Furien der menschlichen Natur, und diese Unterwelt regiert ein Weib, denn man findet ja die Frau in allem, was teuflisch oder engelhaft ist. Die angebornen Gefühle ihres Geschlechtes und alle Seligkeiten des Lebens: die Liebkosungen der Kindheit, die Träumereien der Jugend, die Poesie der Liebe und die Freude am Schönen, alles hat sie zu Grabe getragen; aber doch hegt ihr Herz — und nur darin ist sie Weib geblieben — ein mächtiges Mitleid für die Armen und Elenden, die gleich ihr geliebt, geweint und gelitten ohne Hoffnung und Trost und von der Gesellschaft, die sie verraten und geschändet haben, ausgestoßen und verdammt wurden. Und nun überfließt die Unselige von wilden Lästerungen wider Gott und seine Ordnung und schwingt zum Angriff eine rote Fahne, um die sie sich wütend schart, die große Armee des Jammers, le tas d'hommes perdus, die der Seher Corneille geahnt haben muß: Meuterer von Beruf, vorstädtische Kuppler, verkommene Litteraten, größenwahnsinnige Künstler, verbummelte Studenten und Arbeiter, Diebe und Straßenräuber, Dirnen und alte Hexen . . .

Aber so wie die Oberfläche des Meeres nichts von den Kämpfen der scheußlichen Ungeheuer auf seinem Grunde verrät, so heuchelt auch der Zirkel, wo ich diese Unglückliche aufgesucht, den unverbrüchlichsten Frieden.

Sie bewohnt in der Pariser Vorstadt La Chapelle ein kleines Appartement im vierten Stocke eines Hauses der Rue du Polonceau, zum berüchtigten Quartier der Goutte d'Or gehörig. Ich betrat ein Speisezimmerchen. Links ein Kachelofen, rechts ein Büffett, in der Mitte ein Nußbaumtisch und ein paar Strohsessel, alles schlicht und sauber. „Nicht

jedes Mädchen hält so rein“ . . . Sollte die Furie, die Sibylle? . . . Doch nein, zwei Wesen walten hier. Das eine, das dort vor dem aufgeklappten Schreibzeuge, nervös und trotzig, die Feder in der einen Hand, mit der andern einen Stoß Schriftstücke und Zeitungen durcheinander wirft, kann nicht der genius loci sein. Die gute Fee der Ordnung und des Friedens sitzt drüben am Fenster. Es ist eine kräftige alte Bäuerin, welche sich schweigsam und ernst, die Füße auf einem Kohlenkästchen, über ihre Arbeit beugt. Sie flickt Strümpfe. Kein Zweifel, es ist die Mutter. Man liest es aus den Augen. Aber die Alte hat noch halbverwischte Spuren von Schönheit, während die Tochter häßlich ist. Doch nicht ganz, besonders wenn man vergißt, daß man vor einem Weibe steht. Die hohe, nervige, überschlanke Gestalt mit dem großen, energischen Kopfe will nicht zum Frauengewande passen. Die platte Brust scheint des Mieders zu spotten, welches die grobe Taille nicht im geringsten zusammenschnürt. Das Kleid aus schwarzem Kaschemir ist zu eng für ihren weitausgreifenden Schritt, und die doppelsohligen Schuhe sind zu bequem für den beinahe feinen Fuß. In ihrem Angesichte erinnern höchstens die verschnittenen Locken, welche, in der Mitte gescheitelt und hinter die Ohren gestrichen, in ziemlich dichten, bereits ins Graue spielenden Ringeln rückwärts auf das schwarze Halstuch fallen, und etwa das kleine, charakterlose Kinn an ihr Geschlecht. Starke Backenknochen begrenzen den breitgeschlitzten Mund, dessen dicke, blasse, aufgesprungene Lippen keineswegs zum Kusse einladen, und verdecken die kleinen, eisigen Augen, die hinter buschigen Brauen lauern. Unter der kräftig und nicht unedel geschnittenen Nase schattiert sich ein Schnurrbärtchen, das den Neid eines Gymnasiasten erwecken würde. Der unverhältnismäßig kleine Kiefer hat starke Zähne. Die eher kleine Stirne, deren Fläche durch eine Warze und ein paar tiefe Querfalten unterbrochen wird, hat der Gedanke mächtig herausgearbeitet. Das Gesamtbild dieser Züge ist vulgär, trotzig, abstoßend, hart, mumienhaft, wird aber vermenschlicht durch den Ausdruck physischen und psychischen Leidens, der darüber ausgegossen ist, und den Strahl der Begeisterung, welcher im Affekt in den grauen Augen phosphoresziert und

das sonnenverbrannte und vorzeitig gealterte Antlitz verklärt. Man sieht, daß man vor einer Intelligenz, einem Willen und einer Ueberzeugung steht, die bis zur Schwärmerei und zum Verbrechen gehen kann.

Sie nennt sich Louise Michel und stammt aus einem Schlosse des Departements der Haute-Marne. Ihre Geburt fand um das Jahr 1830 statt und veranlaßte einen großen Skandal, denn ihr Vater war der Herr von Vroncourt, und ihre Mutter gehörte zum Gesinde. Immerhin wurde sie im Schlosse der vornehmen Familie erzogen, ohne von ihrem Vater als Tochter anerkannt zu werden. Bald verriet sie eine nicht ungewöhnliche Intelligenz und sogar künstlerisches Talent. Sie musizierte und dichtete. Die Verse aus jener Epoche, woran ihre Widersacher sie noch heute spottend erinnern, atmen nicht nur echt poetischen Schwung, sondern auch wahre, obwohl etwas unklare Frömmigkeit voll mystischer Schwärmerei. Ihr Vorbild war der damals noch gut royalistische und katholische Viktor Hugo. Einmal nahm sich das begabte Mädchen ein Herz und sendete ihm ein überschwengliches Huldigungsgedicht, wofür es zum Danke ein Exemplar von „Notre-Dame de Paris“ dediziert erhielt. Auch an Lamartine wendete sich Louise, und der Ueberschwengliche besang sie sogar als „Tochter der Poesie“. 1850 starb die Schloßfrau von Vroncourt, nachdem der Gemahl ihr um einige Jahre vorangegangen war, und hinterließ der natürlichen Tochter ein kleines Vermächtnis von etwa 12,000 Frank. Doch als die rechtmäßigen Erben erschienen, da zog sie sich mit ihrer Mutter in das nahe Städtchen Audeloncourt zurück, wo sie als Erzieherin ein Examen bestand. Aber ihre Hilfsquellen versiegten bald. Sie hätte sich jetzt, wie es ihre Mutter gewünscht, durch eine Heirat retten können, allein sie wies ihren Freier, einen braven Schreiber in einer Eisenhütte, schnöde ab. Ihrem exaltierten Sinne zeigte sich ein verlockenderes Ziel. Sie war allzu dichterisch disponiert, um sich nicht für gewisse Seiten des Katholizismus zu erwärmen, namentlich für die Poesie des Märtyrertums. Ihr früherer Plan, Barmherzige Schwester zu werden, an dessen Ausführung sie ihre Mutter gehindert, war zwar ein für allemal fallen gelassen worden, denn sie hatte mittler-

weile den Glauben an Gott verloren; dafür wollte die nunmehrige Atheistin für die Sache der Unterdrückten streiten oder fast noch lieber leiden. Das Martyrium wurde ihr Beruf. Also fort in die Hauptstadt des Landes, wo alle Leidenschaften freien Spielraum haben!

Schnell verkaufte sie ihre Möbel, schenkte ihre vermeintlich überflüssigen Ersparnisse den Dorfschullehrerinnen und reiste mit ihrer Mutter ab. Die junge Tochter, die nach Lamartines kühner Versicherung direkt vom Parnaß stammte, stieg im Pariser Quartier Montparnasse ab. Kein Wunder, daß sie sich bald heimisch fühlte! ... Später gründete sie unfern der Großen Boulevards eine Schule, aber das Glück lächelte ihr nicht. Für eine von Haus aus stolze Natur mit blauem Blute und aristokratischen Gewohnheiten gibt es nicht leicht ein so undankbares Amt, als das einer Lehrerin; hierzu kam noch ihr Haß gegen die Religion, die ihr schwärmerisches Herz nicht befriedigt, und gegen die leitenden Klassen, die sie als Bastardin enterbt und ausgestoßen hatten. Sie warf sich jetzt mit der ganzen Glut ihrer Seele auf die Sozialdemokratie.

Zu ihrem Glück — oder vielmehr Unglück — brachen bewegtere Zeiten heran. Die Opposition gegen das kaiserliche Regiment wurde immer stärker. Politische Klubs organisierten sich. Sie mischte sich in die Gruppen, und bald ertönte ihre Stimme, wie die einer Seherin, im Lärme des Tages. Sie schuf einen neuen Beruf, den der Conférencière, und fand bald zahllose Nachahmerinnen von unbestimmtem Geschlechte, welche bis heute die Pariser Theater, Konzertsäle und Ballokale mit ihren Vorlesungen unsicher machen, mehr der Neugierde als der Sympathie der Bevölkerung ihren Erfolg verdanken und von Frauenrechten und freier Liebe und der selig goldnen Zeit deklamieren, wo die Männer-Tyrannei, deren lebendige und sehr unangenehme Negation sie sind, endlich für immer aufhören werde. Man darf Louise Michel nicht mit diesen talent- und meist überzeugungslosen Halbweibern verwechseln, denen es bloß um Reklame zu thun ist. Ihre Inspiration war nicht simuliert, sondern echt sibyllinisch, und ihre Prosa, wie einst ihre fromme Poesie, voll dämonischen Feuers, etwas dunkel zwar ... Dann brach

das Kaiserreich zusammen, die Republik trat dessen verhängnisvolle Erbschaft an, und der Bürgerkrieg folgte. Louise Michel gehörte zu jenen Journalistes communeuses, die sich bald dem Zentral-Komitee gebieterisch aufdrängten. Gleich den Furien der Guillotine vom Jahre II und den Strickweibern von 1848 forderten sie immer die extremsten Maßregeln. Man mußte ihnen, gutwillig oder nicht, einen Teil der Gewalt überlassen, und als die Versailler ihre blutige Eroberung begannen, da griffen auch sie zu Chassepot und Petroleumfaß.

Louise Michel stand wie immer im Vordertreffen. Ein Sturm wütete unter ihrer Gehirnschale. Ehemals schöner und süßer Empfindungen fähig, wurde jetzt ihre Intelligenz von einer tollen Roheit übermannt, und dieser Anfall von „Mänadismus", wie Carlyle sagen würde, währte noch vor dem Kriegsgerichte, wo sie eine drohende Energie an den Tag legte. Nach so manchen Männern, die sich wie Weiber gebärdeten, sah man endlich ein Weib, das wie ein Mann auftrat. Psychologisch interessant ist das folgende Faktum: Der Kommunard Ferré, der den Robespierre spielen wollte und also auch seine Madame de Chalabre aufweisen mußte, hatte zu seiner „dévote" Louise Michel gewählt. Eine halbe Stunde bevor das Exekutions-Peloton ihn über den Haufen schoß, gab er seinem geistlichen Beistande ein Päcklein Briefe mit der Bitte, diese intime Korrespondenz in einem Journale veröffentlichen zu lassen. Sein letzter Wunsch konnte nicht erfüllt werden, denn Louises Briefe atmeten dermaßen ekstatische Begeisterung, glühenden Mystizismus und Sehnsucht nach dem Märtyrertode, daß die Publikation einer Verherrlichung der Kommune gleichgekommen wäre.

Die Petroleuse kehrte gealtert, aber nicht gebrochen, mit den letzten Amnestierten von der Insel Nou zurück, und ihr Einzug in die Hauptstadt gestaltete sich zu einer nicht minder großartigen radikalen Demonstration, als derjenige Rocheforts. Ja, ihre Popularität wuchs in solcher Weise, daß es den Häuptern der Roten nachgerade um ihre eigene Volkstümlichkeit bange wurde. Natürlich war Louise durch die zehnjährigen Leiden nur verbittert, nicht gebessert, im Gegenteil! Den Hang des jähen Abgrunds, in den sie sich gestürzt, steigt man

nicht wieder empor. Bei der Bestattung des alten Verschwörers Blanqui spielte sie die unbestritten erste Rolle. Ihr Blatt „La Révolution Sociale", das an Gedenktagen der Kommune mit roten Lettern oder auf rotem Papier gedruckt erscheint, polemisiert seit kurzem heftig gegen den Bourgeoisie-Radikalismus von Viktor Hugo, Clémenceau und Louis Blanc, und die Zeit ist wohl nicht ferne, wo sie sich auch gegen ihre ehemaligen Freunde und Mitgefangenen Rochefort und Trinquet wenden wird. Die Kirchenmutter der Kommune hat sich bereits zur extremeren Religion der Anarchie bekehrt. Durch ihre methodisch tollen Vorschläge machte sie sich neuerdings lächerlich, so z. B. mit den von ihr erfundenen Candidatures mortes, welche Barères berühmte Drohung, daß nur die Toten nicht wiederkehren, umstoßen und Raoul Rigault zum Munizipalrate, Babeuf zum Abgeordneten und etwa Delescluze zum Senator — freilich sehr in absentia — machen wollten.

Der heimgekehrten Leidensgefährten aus Numea, welche von ihren Parteigenossen, nun man sich ihrer nicht mehr zu Demonstrationen bedienen konnte, schmählich im Stiche gelassen worden, hat sie sich warm angenommen. Zu diesem Zwecke gab sie neulich in den Blättern bekannt, daß sie sich zu Gunsten der hilfsbedürftigen Amnestierten dem erstbesten Neugierigen zu einem halbstündigen Verhöre (interrogatoire) zur Verfügung stelle.

Und nun stand ich vor ihr.

* * *

„Mein Herr," begann sie mit fester, tiefer Stimme, welche die Gewohnheit der Rednerbühne verrieth, „Sie sehen in mir ein Wesen, das Ihnen als Fremden doppelt seltsam und gar widernatürlich vorkommen muß. Ich bin ein politisches Geschöpf. Schon als Kind fing ich an, mich für die zeitgeschichtlichen Ereignisse zu interessieren. Das erste Buch, worin ich lesen lernte, enthielt die Geschichte der Gracchen, und das Titelbild stellte den Tiberius dar, wie er ermordet am Fuße der Rostra lag. Die Enttäuschungen des Lebens, der Anblick des Elends, das Studium unsrer Historiker und National-Oekonomen bewogen mich, auf den Kampfplatz zu treten. Von meiner Ver-

gangenheit bereue ich nichts, denn der Horizont wechselt mit jedem Fortschritte der Intelligenz, und je mehr diese wächst, um so erhabener wird die Idee. Empörung und blutige Revolution habe ich niemals gepredigt, aber man muß vor nichts zurückschrecken, wenn es sich um die Wohlfahrt von Millionen Menschen handelt. Die an allen Straßenecken aufgetauchten kleinen, grünen Plakate, worin man die russischen Nihilisten zum Gelingen des Kaisermordes beglückwünschte, rührten aus unsern Kreisen her. Ich billige durchaus die Theorie des Tyrannenmordes, wie sie Felix Pyat aufgestellt hat. Endlich trägt die Propaganda unsres Meisters Blanqui ihre Früchte! Wie schade, daß er es nicht mehr erlebt hat!"

Ich wollte sie unterbrechen, aber mir fiel ein, daß ich als bloßer Zuschauer gekommen war, der im Sinne Spinozas die Menschen und Dinge zu verstehen sucht, ohne sie zu loben oder zu tadeln.

„Wie kommt es," frug ich also, „daß ihre Partei den Jahrestag der Kommune nicht mitgefeiert und damit den Gegensatz zur radikalen und intransigenten Partei öffentlich bestätigt hat?"

„Weil die Kommune eine Liliput-Revolution war, die nicht einmal auf der Höhe der grande idée der Bourgeois von 1789 stand. Sie hatte keine Prinzipien. Ihr ganzes Programm war politisch, und für die Arbeiter ist die bloße Politik vernunftlos. Zentral-Komitee und Wohlfahrtsausschuß besaßen kein Verständnis für soziale Reformen. Ihre sämtlichen Dekrete waren pompöse Demonstrationen ohne faktischen Wert. Sie haben die städtische Accise, die Erfinderpatente und alle sonstigen Steuern des Kaiserreiches ruhig weiter eintreiben lassen, die Justizreform nur in der Ernennung neuer Beamten gesucht und nicht einmal die Ehescheidung, wie Danton, mit einem einzigen Federzuge verordnet. Wohl demolierten sie die schändliche Vendome-Säule, das Haus des Bombardeurs Thiers und die Sühne-Kapelle zum Andenken an Ludwigs XVI. Tod, aber sie vergaßen darob die Vernichtung derjenigen, welche diese Ruinen wieder aufrichten könnten. Zumal in finanzieller Beziehung besaßen sie hundert Hilfsmittel, von denen sie keinen Gebrauch zu machen wußten oder wagten. Als ob ein Va-

banque-Spieler Rücksichten zu nehmen brauchte! . . . Warum zogen sie nicht den Barvorrat der Bank von Frankreich ein, welcher nur den Versaillern zum Vorteil gereichte? Und das Vermögen der Ueberläufer (francs-fileurs) unter den Francs-tireurs und Nationalgardisten? Und dasjenige der verräterischen Offiziere, die ihren Posten feig verließen? Und jenes der Spekulanten, die sich während der Belagerung durch Agiotage mit Lebensmitteln und Brennmaterialien schamlos bereichert hatten? Es gab sehr talentvolle und begeisterte Männer unter unsern Chefs, aber die meisten waren allzu litterarisch gebildet. Sie hatten zu viel in Lamartine und Thiers gelesen, deren theatralische, rhetorische, romantische Schilderungen der Revolution ihnen dermaßen in den Kopf gestiegen war, daß ein jeder Robespierre, Danton und Marat spielen wollte. Nur einer von ihnen hat begriffen, daß man alle Litteratur zum Henker jagen müsse, nämlich der gelehrte Geograph Elysée Reclus, welcher die ihm angebotene Direktion der National-Bibliothek ausschlug, um die sogenannte ‚Armee der Ordnung' mit Flintenschüssen zu empfangen. Die andern, statt endlich das Volk zu erretten aus Elend und Prostitution und Arbeitsübermaß, das langsamer und sicherer tötet, als Pulver und Blei — sie wurden vom Schwindel der Macht erfaßt, spielten Vorsehung und wollten der Initiative der Bürger gar nichts überlassen. — Viele von ihnen sind von der ‚trockenen Guillotine' zurückgekehrt, wie die Emigranten aus Koblenz: sie haben nichts gelernt und nichts vergessen. Wir stimmen gegen ihre Wahl in Parlament und Munizipalität. Sie würden uns nur wieder in die nämliche Klemme bringen und grenzenloses Elend verbreiten. Ueberhaupt müssen wir uns von unserm eingefleischten Autoritätsglauben und Heroenkultus heilen, denn in der Politik wie in der Religion werden die Opfer von heute die Henker von morgen. Das Beispiel der ersten Christen und der Führer der großen Revolution möge uns als Warnung dienen. Hätte das Volk die Siege des jungen Bonaparte nicht so enthusiastisch gefeiert, so würde er wohl niemals an die Kaiserkrone gedacht haben. Einer von Ihren Landsleuten, Anacharsis Cloots, hat dies Prinzip sehr schön formulirt. Seinen letzten Ruf: ‚Frankreich, befreie dich

von den Individuen!' haben wir als Motto für unsre Zeitung gewählt!"

„Und welches ist Ihr Programm?"

„Der für uns ungünstige Ausfall der letzten Wahlen hat einen Strich durch unsre nächsten Pläne gemacht. Wir müssen warten, aber wir sind bereit. Ein politischer Streik des vierten Standes, der nicht länger an seiner Ausbeutung durch die Bourgeoisie mitschuldig sein will, wird Gambetta zur Diktatur verführen, unterdessen wir heimlich die sozialen Minen mit Dynamit füllen. Eine industrielle oder politische Krise, ein Nationalkrieg, eine russische Revolution kann jeden Augenblick den zündenden Funken wecken. Wir sind fest überzeugt, daß Gambetta einen dummen Streich machen und uns wider Willen ans Ruder bringen wird, z. B. durch eine äußere Verwickelung, ein zweites Sedan oder eine neue Belagerung von Paris. Wir wollen solche Katastrophen nicht verhindern, denn wir würden ja den Sturz der alten Gesellschaft nur verzögern."

„Wird aber die soziale Revolution auch außerhalb Paris ihre Kämpfer finden?"

„Gewiß, denn die große Armee der Not wächst mit jedem Tage. Das Zentral-Komitee der Kommune, die erste revolutionäre Regierung, fühlte sich schon am zweiten Tage seines Daseins stark genug, um sich einem Plebiszit zu unterziehen. Es wurde von 200,000 Wählern bestätigt. Um die Juni-Revolution von 1848 niederzuwerfen, eilten die Nationalgarden aller Departements herbei, aber schon 1871 schickte die Provinz, trotz Thiers' Aufruf, auch nicht Einen Nationalgardisten zur Bekämpfung der Kommune nach Versailles. Warum? Weil alle großen Städte Frankreichs mit Paris sympathisierten."

„Und glauben Sie, daß an der nächsten Revolution das städtische Proletariat der ganzen Provinz teilnehmen werde?"

„Nicht nur dieses allein, sondern auch der Bauernstand, welcher die stetig wachsende Konkurrenz der großen Gutsbesitzer und des Importes nicht mehr bekämpfen kann. O, lächeln sie nur! . . . Ich sage Ihnen, da die Republik zehn Jahre lang an keine Linderung der Massenarmut dachte, so muß eine neue Revolution kommen, die an Größe den Kommune-Aufstand ebenso gewaltig übertreffen wird, als dieser die Junitage.

Jeder niedergeworfenen Volkserhebung wird aber in immer kürzern Zwischenräumen eine neue mächtigere, allgemeinere Revolution folgen, und zwar bis zu jenem Tage, wo das Proletariat sich der Staatsgewalt bemeistert, das Kapital expropriiert und alle Werkzeuge der Produktion zum Nationaleigentum erklärt. Dann erst wird die Aera der französischen Volkserhebungen zu Ende, die Herrschaft der Klassen abgeschafft und, wie Saint-Simon vorausgesehen, der Staat nicht mehr Repräsentant der Interessen der besitzenden Gesellschaft, sondern eine rein administrative Verwaltung der Produktionskräfte sein. Dann endlich ist das Ziel erreicht, das hunderttausend Märtyrer ersehnten! Das Kapital wird sich nicht mehr in ein paar Händen anhäufen, die Majorität wird nicht mehr von einer privilegierten Minorität ausgebeutet, die Tyrannei des Gesetzbuches ist vorüber, und das Volk wird nicht mehr regiert, sondern regiert sich selbst. Ein jeder lebt von seiner Hände Arbeit und hat seinen Teil am Vermögen der Nation, und das Reich dieser glücklichen Familie von Brüdern und Schwestern ist von unermeßlicher Freiheit und unendlicher Macht."

„O ja, bis in die Sterne weit!" rief ich aus, aber meine Ironie verschwand gegenüber dieser apokalyptischen Seherin, und ich fragte schnell in ernstem Tone: „Ist das Ideal alsdann Wirklichkeit geworden?"

Sie stutzte plötzlich und schaute mich verwundert an, wie aufgeschreckt aus einem süßen Traume. Der Schimmer von Schönheit, der im Aufflammen der Begeisterung ihr häßliches Antlitz verklärt hatte, war jäh verflogen. Sie lächelte traurig und schüttelte ihr Medusenhaupt, das von den grauen Locken schlangengleich umspielt wurde.

„Ach nein, nein! Denn auf dem Gipfel eines Berges sieht man andre schöne und hohe Firnen. Nur stufenweise nähert sich der Mensch seinen Bestimmungen. Der Sozialismus schafft und vermenschlicht die Gerechtigkeit, der Kommunismus vervollkommnet sie, die Anarchie ist ihr höchster Ausdruck. Der Mensch wendet sich den Wissenschaften zu. Was die Gelehrten aller Zeiten vergebens erstrebt, die Eroberung der ganzen Natur, erreicht der von Vorurteilen und Not Befreite ohne Schwierig-

keit. Alle Hindernisse räumt er hinweg, die gesammte Schöpfung macht er sich unterthan, und er erobert sich selbst. Vielleicht entwickelt er dann in sich einen neuen Sinn, neue Fähigkeiten, eine neue und erhabene Wollust, denn er empfindet ja weder Hunger und Durst, noch irgend eine der gegenwärtigen Miseren. Er ist dann gut und schön und weise, ein neuer Mensch, und ringsum herrscht Harmonie, Poesie, der höchste Strahl der Gerechtigkeit! Und darum wird er auch jener Toten gedenken, die in Reih' und Glied, in Kerker und Bagno, auf Barrikaden und Schafotten mit Feder und Wort und Feuer und Schwert für sein Glück gekämpft, geblutet und geduldet haben — namenlose Helden und Heldinnen, Flammengeister und beschwingte Herzen, begeisterte Märtyrer einer göttlichen Sache!"

* * *

Die vorgeschriebene Halbstunde war vorüber. Bis ins Innerste ergriffen, erhob ich mich zum Gehen und warf einen Blick auf das alte Mütterchen, das sich just die Augen rieb. Der Schlaf, der die Greisin übermannt hatte, war durch die mächtig erhobene Stimme der Tochter gestört worden.

„Louise," rief sie, „denk an deine Schutzpatronin!" . .

„Bah," entgegnete die Revolutionärin trotzig, „von der Gottes-Idee rührt jede Tyrannei und jede Feigheit. Zum Glück ist es lange her, daß ich keine gottvollen Verse (vers bondieusards) mehr verbrochen habe."

„Die Politik hat also die Dichterin getötet?" fragte ich.

„Nicht doch. Mütterchen mag des Abends nicht mehr allein zu Hause bleiben, und so halte ich denn keine Vorträge in den Klubs mehr und leiste ihr Gesellschaft. Die Frucht dieser Winterabende, ein Band Gedichte und eine Reihe harmloser Erzählungen, die mein Blatt gegenwärtig veröffentlicht, will ich noch heuer im Buchhandel erscheinen lassen. Die Politik mag vorläufig ruhen, denn die Zeiten sind unserer aktiven Propaganda nicht eben günstig."

„Ließest du sie lieber ganz bleiben!" rief die Alte. „Du hast sie teuer genug bezahlt, meiner Treu! Lieber Gott, warum habe ich sie aber auch verhindert, Barmherzige Schwester zu werden?!"

„Nein," sagte ich keck, „den Mann ihrer Wahl hätte sie heiraten und ihm Kinder schenken sollen. Dann wäre sie gewiß nicht zur Mordbrennerin geworden."

„Ja, ja," stimmte Mutter Michel bei, „und sie hätte nicht zehn Jahre unter der Tropensonne gelitten."

„Mein Schatz ist tot," sagte die Tochter dumpf. „Er fiel auf der letzten Barrikade ... neben mir ... Aber ich werde ihn rächen oder ihm nachfolgen, wie es im Liede der Marseiller Föderierten heißt."

Sie hielt mir die offene Rechte hin. O, wenn ich in den tiefen Furchen der braunen, breiten, knochigen Hand hätte lesen können, wohin ihre dämonische Natur sie noch treiben wird!

„Ich danke Ihnen im Namen der guten Sache," sprach sie, indem sie mein Goldstück einstrich.

Ich ging, und noch lange verfolgte mich das Bild von Mutter und Tochter. Beide so ungleich an Sinn und Gestalt, an Vergangenheit und wohl auch an Zukunft.

---

## Jules Vallès.

Ueberall gibt es Deklassierte, Leute von verfehltem Berufe, verbummelte Studenten, verkannte Genies, aber nur in Frankreich bilden sie eine Kaste, eine Institution, eine Macht. Bohémiens werden sie genannt, weil sie gleich den Zigeunern den Besitz verachten und außerhalb der menschlichen Gesellschaft vegetieren, und sie haben ihre Ahnherren, ihre Entwicklungsstufen und ihre Geschichtschreiber. Saint-Simon und Madame de Sévigné sprachen schon von der Bohème, dann verschwand die Bezeichnung wieder, und erst Balzac und Murger ließen sie neuerdings auferstehen. Die Sache selbst ist alt und kam niemals aus der Mode. Der erste wahre Dichter Frankreichs ist auch der erste Bohémien, ich meine François Villon, seines Zeichens Straßenräuber, Dieb und Poet, der nur durch königliche Gnade dem Galgen entging. Am liebenswürdigsten hat Henri Murger das Leben dieser zivilisierten Zigeuner in den fünfziger Jahren geschildert. Seine leichten Helden und noch leichteren Heldinnen

sind harmlos, lustig, faul, eitel, stolz, liederfroh und zuvörderst sympathisch, weil sie eben noch das kostbarste Kleinod besaßen: die Jugend und ihre Illusionen; aber im Grunde war es doch ein elendes Leben voll ewig getäuschter Hoffnungen, ein graziöses Tänzeln zwischen Ruhm und Not, Akademie und Spital, Pantheon und Morgue, eine wilde und erniedrigende Jagd nach jenem seltenen Wild, das man die pièce à cent-sous nennt. Was Murger im Jahre 1850 gesehen und in allzu verführerischen Farben geschildert, bekam schon zehn, zwölf Jahre später ein ganz andres Gesicht. Die Zeit der Harmlosigkeit und — wenigstens relativen — Unschuld der Pariser Zigeuner war dahin. Die Lebemänner, die sie im Grunde waren, hörten plötzlich auf, platonische Liebhaber des Schönen und Guten zu sein, wollten die Kunst nicht mehr als Glauben, sondern als Beruf ehren, und gaben der armen Musette, die bisher ihre Muse gewesen, unbarmherzig den Laufpaß. Sie hatten genug gehungert und gelitten; ihr Herz füllte sich mit Haß, Neid und Rache wider die Gesellschaft, die natürlich an ihrer Not schuld sein mußte, und zum erstenmal verglichen sie ihr Los mit jenen, die sie stets als ungebildeten Pöbel verachtet hatten. Die sich bisher den Teufel um Politik und Sozialismus gekümmert, begannen jetzt als réfractaires, Widerspenstige und echte catilinarische Existenzen gegen die Gesellschaft zu deklamieren. Ihre Journalisten, die sich nur in leichter Unterhaltungslitteratur versucht, schrieben jählings in einem moralisierenden, satirischen, pamphletären Tone, und Rochefort, ihr größtes Talent, der am Vorabende das leichtfertige Vaudeville „La vieillesse de Brididi“ hatte aufführen lassen, zündete seine Laterne an und sucht, ein neuer Diogenes, einen Menschen unter den „Franzosen des Verfalles“. Dieser sehr unverhofft auferstandene Juvenal wurde aber zum Junius, als er bei den Tuilerien vorüberging, und die immer boshafte Menge klatschte ihm in seiner neuen Rolle Beifall und wählte ihn sogar in den Gesetzgebenden Körper. Die Bohème triumphierte, doch sie wollte noch höher; und als der vierte Stand aus den Pariser Vorstädten herniederstieg, da schloß sich diesem alten Arbeiterheer der Revolte eine zivilisiertere, gebildete Legion aus dem lateinischen Viertel an. Es waren die Bohémiens,

welche ihre Wut gegen die soziale und politische Ordnung auslassen wollten. Jetzt kämpften sie zunächst mit Wort und Feder. Sie hatten sich in ihren angeblich „litterarischen“ Kaffeehäusern hinreichend gerüstet, und nun widerhallten die extrem politischen Klubs von ihrer hohlen Rhetorik und ihren tollen Vorschlägen, die nur den Einen Zweck verfolgten: dem Pöbel zu imponieren und zu schmeicheln. Hand in Hand mit diesem demagogischen Maulheldentum ging das Zersetzungswerk ihrer Federn. Solides Wissen wurde durch Keckheit und Verve, Kritik der Menschen und Dinge durch Insulten, praktische Politik durch phrasenhaften Schwung ersetzt, den man aus der Absinthflasche schöpfte, und man kannte nur die einzige Rücksicht auf den Numernverkauf. Wenn diese politischen Renommierfüchse mit ein paar Sätzen die soziale Frage löſten, anerkannte Größen verunglimpften und den Atheismus, die Religion der Bohème, als offizielle Philosophie der Kommune anpriesen, dann war man sicher, drei bis vier Auflagen täglich nachdrucken zu müssen. Man benützte den Neid und Haß des Pöbels, um sich zu bereichern. Aber damit war die entartete Bohème noch nicht zufrieden. Sie wollte Autorität, Macht, Ruhm um jeden Preis, und wäre es auch nur für einen Tag. Dies wurde ebenfalls erreicht. Ein Portefeuille der Kommune unterm Arm, regierte sie zwei Monate lang über das herrliche Paris und die niederträchtige Gesellschaft. Aber als die Rächer kamen, da griff sie feige zur Fackel des Herostrat, und sie verendete in einem Meere von Blut und Feuer, verfluchend und verflucht!

Drehe dich im Grabe um, Vater Murger!

* * *

Einer der talentvollsten unter diesen mordbrennenden Bohémiens ist Jules Vallès, „Kandidat des Elends“, wie er sich nannte. Seine Blätter: „La Naïade“, die auf Kautschuk gedruckt und in den Badanstalten verkauft wurde, „La Rue“, vom Kaiserreich unterdrückt, und „Le Cri du Peuple“, das offenbar Marats berüchtigten „Ami du Peuple“ nachahmen sollte, sowie sein Roman: „Jacques Vingtras“, die Geschichte

seiner elenden Jugend, sind voll paradoxen Geistes und wilden Humors und in ihrer derbrealistischen, kraftgenialischen Sprache ungemein frisch, kernig und packend. Dabei ist dieser Stürmer und Dränger ein ausgezeichneter Stilist, und Philarète Chasles hieß ihn in seinem ersten Kolleg nach den Maitagen der Kommune mit Recht einen Meister der französischen Sprache.

Während der Belagerung von Paris war er Kommandant eines Bataillons, wurde jedoch nach dem mit Mühe unterdrückten kommunistischen Debüt vom 31. Oktober kassiert und tauchte erst wieder im siegreichen Zentral-Komitee auf, das ihn zum Unterrichtsminister ernannte. Er wurde flüchtig und in contumaciam wegen eines aufrührerischen Wortes verurteilt, welches er weder geredet, noch geschrieben haben soll. Die zehn Jahre des Exils verlebte er in London und mehr noch in Brüssel, das ihn eher an sein geliebtes Paris erinnerte. Mit den letzten Amnestierten kehrte auch er zurück.

Als ich ihn jüngst in seiner Wohnung hinter dem Ambigu-Theater besuchte, fand ich ihn mit Blasebalg und Zange bewaffnet vor seinem Kamine.

„Ah, Sie sind es!" rief er pustend und hustend, doch ohne sich in seiner Beschäftigung von mir stören zu lassen. „Das ist schön von Ihnen, daß Sie sich in die Spelunke des Mordbrenners wagen. Mordbrenner! . . . Als hätte ich das geringste Talent zu diesem netten Berufe! . . . Da schauen Sie nur her: seit einer Stunde bemühe ich mich umsonst, ein Feuerchen anzuzünden! . . . Incendiaire? . . . Malheur! . . ."

Indessen er weiter blies und fluchte, warf ich einen Blick auf seine Umgebung. Ein banales, aber sauberes Mietzimmer mit Toilettentisch, eiserner Bettstatt und ein paar Sesseln und Lehnstühlen. An der Wand hängen die Bilder von Proudhon und Dickens. Auf einem der beiden Tische lag zwischen Schriftstücken und Kupferstichen seine Photographie, und darunter stand in markigen und schwungvollen Zügen folgender Vers, den ich sofort meinem Gedächtnis einprägte:

„C'est bien là ma mine bourrue,
Qui, dans un Salon, ferait peur,
Mai qui, peut-être, dans la rue,
Plairait à la foule en fureur.

Je suis l'ami du pauvre hère
Qui dans l'ombre, a faim, froid, sommeil:
Comment, artiste, as-tu pu faire
Mon portrait avec du soleil?“

In diesem großen, knochigen Schädel, der mir bald seine Vorderseite zuwies, lag etwas Befehlerisches, das zugleich anzog und abstieß. Die gewaltige Stirne war von einer vormals kohlschwarzen, nun aber silberweißen Mähne umflossen. Dieselben schimmernden Locken spielten um Kinn und Wangen, jedoch borstig, widerspenstig, rebellisch, gleich dem Sinne des Mannes. Unter den noch dunklen Bogen der Brauen und Wimpern schoß ein glänzender, lebendiger Blick aus schwarzen Sternen. Die mürrische oder barsche Miene, die er besungen, fand ich nur in der doggenhaften Stülpnase und in der verächtlich aufgeworfenen Unterlippe wieder. Das Ganze wirkte energisch, entbehrte jedoch nicht einer gewissen Jovialität.

„Va te faire fiche!“ donnerte er plötzlich mit seiner sonorsten Tribunenstimme, schmiß Zange und Blasebalg hin und erhob sich unwillig, aber nicht ohne Cambronnes anrüchigen Fluch auszusprechen, welchen höfliche Historiker in den pathetischen Ruf verwandelt haben: „La garde meurt, mais elle ne se rend pas!“

Er stand nun, sich räkelnd und streckend, ein kräftiger Fünfziger von unverwüstlicher Gesundheit, in ganzer Lebensgröße vor mir. Nein, mehr als nur das! Ein gutes Viertel gehörte nämlich nicht seiner einen und unteilbaren Person, sondern seinem Cylinder an, der auf dem Haarwalde balancirte. O dieses Monstrum von Kastor! Breit, weit ausgeschweift in Krempe und Knopf, und von einer Höhe, einer Höhe!... Diese pyramidale Angströhre sollte offenbar weniger den Zweck verfolgen, das Haupt zu bedecken, als den Menschen zu vergrößern, also eine Art Kopfkothurn! Ja wohl, der Mann war kaum mittelgroß, und diese bescheidene Statur, die so schlecht zu einem Barrikadenhelden passen wollte, ärgerte ihn. Gemeinsame Freunde hatten mich auf seinen Hals aufmerksam gemacht, womit er gerne als einem Cou de taureau renommierte. Ich fand aber weder den vermeintlichen Athleten-, noch auch nur Auvergnatenhals — Vallès ist aus der Auvergne, der

Heimat der Pariser Kohlenhändler — sondern einen ganz gewöhnlichen und eher kleinen Nacken. Sein stattlicher Schmerbauch aber sprach davon, daß der ehemals Deklassierte, der während seiner Verbannung eine authentische Erbschaft von 50,000 Frank, die ihm ein jugendlicher Verehrer hinterließ, gemacht haben soll, mit der Zeit trotz alledem so etwas wie ein heimlicher Mastburger — horribile dictu! — geworden war.

„Wir müssen entschieden auf Heizung verzichten," sagte er mit einer Stimme, als spräche er zu einem Tauben oder mindestens bedenklich Harthörigen. „Behalten wir also unsre Ofenröhren auf dem Schädel (binette)!" Dabei nahm er den Cylinder aus meiner Hand und setzte ihn mir so unsanft auf, daß es fast ein Antreiben war. Kein Zweifel, er wollte mir imponieren!

„Sie wünschen zu wissen," erwiderte er auf meine diesbezügliche Frage, nachdem er sich auf einen gichtbrüchigen Sessel niedergelassen hatte, „wieso ich dazu gekommen bin, meine Feder mit der Insurgentenflinte und mein Tintenzeug mit dem Petroleumfasse zu vertauschen? . . . Ich begreife diese Frage. Die Schrift, die Ihnen hätte Antwort geben können, ist auf dem Büchermarkt eine Seltenheit geworden. Sie heißt: „Les réfractaires", ist lange vor 1870 erschienen, und ihr Verfasser bin ich."

Mit diesen Worten ergriff er ein Buch, das neben seiner Photographie lag, blätterte eine kurze Weile darin, spuckte in den Kamin und las dann mit vibrierender und wohlklingender Stimme folgende Verherrlichung der Bohème, worin die Kommune und ihre unheilvollen Gestalten prophetisch geschildert sind.

„Nachdem die Bohémiens den ganzen Tag im Kote gewatet, tauchen sie sich in der Kneipe bis an den Hals in die Diskussion und lassen ihr Kognakgläschen brennen und ihre Paradoxa in Flammen aufgehen. Sie beweisen, daß auch sie, trotz zerschlissener Kleider und Schuhe, alle andern reichlich aufwiegen und, wie André Chènier, auch etwas da drinnen" — auf die Stirne klopfend — „haben. Besiegt des Morgens, sind Sie abends Sieger. Die Eitelkeit findet dabei ihre Rechnung; sie gewöhnen sich an diese kleinen Triumphe, an dies stolze Geschwätz, an diese Wortgefechte ohne Ende und

an heldische Kühnheiten. Aus dem Kneiptische machen sie eine Rednerbühne und sprechen dort unterm Gaslichte die Bücher, die sie bei nächtlicher Lampe machen sollten: sie haben dreißig Kapitel geplaudert und keine fünfzehn Seiten geschrieben ... Und wenn sie endlich die Not zur Arbeit zwingt, dann vergraben sie sich in ihre Bude zu zehn Frank monatlich, um ganz allein mit sich selbst, ohne Luft, ohne Feuer, ohne Tabak, gegen ihre Gedanken zu kämpfen und aus einem verbitterten Herzen fröhliche Worte und friedliche Kapitel aufleuchten zu lassen. Dieser Artikel, dieses Theaterstück, dieser Roman, diese Verse, wann werden sie angenommen, gedruckt, bezahlt? Wann? In zehn Wochen, in sechs Monaten, in einem Jahre vielleicht. Werden sie überhaupt acceptiert? Wird zu diesem Zwecke dieser Hungrige nicht seinen beredtesten Schrei ersticken? O, ich sehe ihn, wie er, feig vor seinem Gewissen, Asche auf seine Worte und Blumen auf seinen Haß streut! ... Stellt einen Menschen auf die Straße, mit einem auf dem Rücken zu weiten Rocke, zu kurzen Hosen, ohne Kragen, ohne Strümpfe, ohne einen Sou, und er wird in der Gosse verkommen, und hätte er auch das Genie von Macchiavell oder Talleyrand. Das ist gefahrvoll. Das Elend ohne Banner führt zu jenem, das eines hat, und zerstreute Widerspenstige schließen sich zu einer Armee, die in ihren Reihen weniger Kinder aus dem Volke als Bürgerssöhne zählt. Und nun denkt sie euch, wie sie bleich, stumm, abgemagert, mit den Gebeinen ihrer Märtyrer auf der Trommel der Revolution zum Angriffe schlagen und an der Spitze eines Schwertes das blutige Hemd des letzten ihrer Ermordeten gleich einer Standarte schwingen! ... Gott weiß, wohin ihr Wahnsinn sie treiben wird... Ach, wir haben es ja gesehen, was diese Glaubensbekenntnisse der Empörung, diese Theorien des Kampfes taugen! Die Freiheit gewinnt nichts und das Elend noch weniger, nur das Straßenpflaster ist rot!"

Er hatte diese paar Seiten in wachsender Aufregung und mit ungekünsteltem Feuer gelesen. Man merkte, daß er sich an seiner eigenen Prosa berauschte. Sein Auge blitzte grelle Funken, seine Faust fuhr dröhnend auf den Tisch hernieder, und seine ambrosischen Locken bebten. Er war jetzt aufrichtig

und ernst, wollte nicht mehr imponieren und riß hin. Dann schleuderte er sein Buch in' einen Winkel, wischte sich mit einem demokratisch roten Schnupftuch den Schweiß von der Stirne und . . . lächelte mich schelmisch an. Ich hatte wieder den revolutionären Gamin vor mir, der immer sein Restchen Skepsis, Ironie und Gutmütigkeit bewahrt. Das war nicht mehr der Barrikadenstürmer und Petroleur, sondern der humorvolle Dichter, der poetische Landschafter mit der Feder, der ewig blaguierende und frondierende Pariser Taugenichts, welcher Dante, Michelangelo und Homer Polissons genannt, als Minister des öffentlichen Unterrichts die Abschaffung der . . . Orthographie dekretiert und gleich folgenden Tags bei Chatillon zwei gefangene Gendarmen mit eigener Lebensgefahr vor der Volkswut geschützt hatte. Und gleichsam als ob er meine Gedanken erraten, versetzte der joviale Mordgeselle mit der Miene eines Nero, der sein Qualis artifex pereo ausruft:

„O, ich bin ein Künstler, kein Brigand . . . vor allem aber ein Bohémien, welcher schon aus ästhetischen Gründen die Massenarmut mildern möchte und zwei Dinge auf Erden glühend haßt: die Philister und die Fahne der Opportunisten. O dieser Lumpen! Wie viele Farben hat er doch? Wie der Regenbogen? Ich weiß es nicht mehr ganz genau, aber ich glaube drei . . . Und sie haben sie nicht einmal erfunden! . . . Verdammte Trikolore! . . . Blau-weiß-rot, dies Farbengemisch ist unschön und beleidigt das Auge . . . ein wahres Chamäleon von einer Fahne! Da lobe ich mir das weiße Banner der Royalisten oder das rote der Revolution, denn das ist wenigstens nicht zwei- oder dreideutig. Entweder die weiße Kirche oder die rote Barrikade, eins von Beiden, da wählet! Aber das feige, charakterlose, opportunistische Blau, das ist infam. Ja, ja, die Blauen, das sind die Bourgeois! Ohne Zweifel, sie waren in den Etats du dauphiné, im Anfang des Jahres 1789 und ein paar Monate später beim Schwur im Versailler Ballspielhaus, aber die Blechschwätzer verdufteten, sobald es an den Kragen ging. Sie fehlten beim Bastillensturm, den wir zu ihrem Vorteil unternommen, beim Angriffe der Sektionen auf die Tuilerien, und sie erschienen erst am 10. Thermidor 1794 wieder, um die Kastanien zu schmausen, die das

Volk aus dem Feuer geholt hatte. Sie hießen den Sturz des Direktoriums gut, sie jubelten dem Diktator zu, und nach der Juli-Revolution retteten sie die Gesellschaft ... Ich hasse ihre Fahne. Ich erinnere mich einer Episode aus dem Zusammenbruche der Kommune. Es war oben in der Vorstadt Belleville. Ich kämpfte auf einer Barrikade, denn ich wollte die Unglücklichen, die ich vielleicht durch meine Artikel zur Insurrektion begeistert, nicht verlassen. Plötzlich sah ich die Blauen mit ihren roten Hosen im Pulverdampfe. Sie trugen eine Trikolore, die ganz frisch aus dem Futterale kam. Unsre Fahne, vom Regen geschwärzt, von Kugeln zerfetzt und vom Winde zerrissen, war nur ein Fetzen, der von Schmerz und Tod und Niederlage rauschte; aber wir liebten ihn doch tausendmal feuriger als jene geckenhaftige Dreifarbige, die sich vor den Preußen verkrochen und nun so übermütig gegen Franzosen flatterte. Es war der größte Schmerz meines Lebens ..."

Er schwieg eine Weile und fuhr sich über die Wimper.

„Der verdammte Rauch!" brummte er mit verstelltem Aerger. „Ja wohl, unsre Fahne ist rot, obgleich das ein bißchen nach den konventionellen Romantizismus riecht. Das wahre Banner des Volkes, des Proletariats, der leidenden Menschheit wäre jedoch die Fahne der Lyoner Hunger-Insurgenten von 1830: ganz schwarz mit der Inschrift ..."

„Arbeitend leben oder kämpfend sterben!"

„Oder noch besser: Arbeitend sterben, denn die Arbeit, die den Müßiggänger mästet, tötet den Arbeiter. Ja, die Maschine, welche die Befreierin der Menschheit sein sollte, ist in den Händen des Kapitals zu einem Instrumente teuflischer Unterdrückung geworden. Diese Frage behandle ich gegenwärtig in einem Romane, welcher „Die dicke Rosalie" heißen soll, so benannt nach „la grosse Joséphine", unsrer berühmten Kanone aus der Zeit der Belagerung. Rosalie ist ein mechanisches Monstrum, welches das Tagwerk von hundert Arbeitern verrichtet, die Kapitalisten bereichert und das Volk aussaugt. Am Ende wagen die verhungernden Proletarier einen Sturmangriff, aber sie werden niederkartätscht. Es ist die alte Geschichte vom Kapital, das ohne die brutale Gewalt nicht bestehen könnte."

„Werden wir Sie nicht bald wieder an der Spitze einer Zeitung sehen?“

„Möglich,“ war die Antwort, „sehr wohl möglich, daß ich nochmals ein Blatt gründe. Es soll, wie mein erstes Journal, mehr sozialistisch als politisch sein und wieder „La Rue“ heißen, denn ich liebe diesen Namen. Man hat mir kürzlich einen Antrag gestellt, aber da die Kommanditäre auf der dritten Seite einen gewissen finanziellen Sozialismus zu treiben wünschten, von dem ich nichts verstehe, so fürchtete ich, nicht Herr in meinem Hause zu sein, und lehnte ab. Ich muß obendrein bedeutende Fonds haben, denn ich will den Erfolg keineswegs durch die Heftigkeit der Polemik erobern; nicht etwa, weil ich sie für unnütz hielte oder persönliche Gefahren fürchtete, sondern weil mir dazu die Befähigung fehlt. Ich behandle sämtliche Fragen von allgemeinen Gesichtspunkten. So kämpfe ich z. B. nicht gegen unsern Todfeind Gambetta, sondern gegen die Bourgeoisie, deren Gefangener er ist.“

„Aber Sie billigen doch Rocheforts Polemik wider ihn?“

„Gewiß, denn jedes Wort ist ein Dolchstoß gegen Gambetta, der sich nur noch durch verwerfliche, echt italienische Mittel seiner erwehren kann, wie die schmutzige Briefgeschichte im ‚Voltaire‘ bewiesen hat. Was wollen Sie, der Mann ist ein Genueser Jude. Es fehlt ihm französischer Geist und Takt. Die Bourgeoisie, die ihn mästet, hat ihn zur Unbeweglichkeit verurteilt, und wenn er auch wollte, so könnte er doch nicht radikal mehr sein. Und wie darf endlich ein Mensch von etwelcher Bedeutung die Existenz der sozialen Frage leugnen, wie er es gethan hat?! Glauben Sie mir nur, der Bursche meint es nicht ehrlich mit Frankreich. Er kokettiert heimlich mit dem russischen Hofe, und wenn er sich seiner ehemaligen radikalen Freunde nicht mehr erwehren kann, so ahmt er Napoleon III. nach und setzt die Revanche in Szene. Dies wäre aber auf alle Fälle das größte Unglück Frankreichs; denn werden wir geschlagen, so hackt man unser armes Land in Stücke, und sind wir siegreich, so ist Signor Gambetta zu eitel, um nicht Diktator werden zu wollen. Das alles müssen wir verhindern, und wäre es auch mit Gewalt.“

„In Frankreich,“ bemerkte ich, „hat das souveräne Volk

andre Mittel, um seinen Willen kundzuthun, als durch Verschwörungen à la Blanqui oder durch Barrikaden. Ein Stimmzettel genügt . . ."

„Elle est bien bonne," rief Vallès lachend, indem er alle seine zweiunddreißig Zähne zeigte. „Aber mein Guter, dies ist es ja gerade! Unser Unglück rührt just vom allgemeinen Stimmrechte her. Es ist die Marotte aller Reaktionäre und ein immer williges Instrument in den Händen der leitenden, oder sagen wir lieber, der ausbeutenden Klassen. Der erste Bonaparte und sein Neffe Badinguet bedienten sich seiner mit Erfolg, um ihre militärische Tyrannei zu gründen und zu befestigen, und es ist sattsam bekannt, wie Trochu nach dem 31. Oktober 1871 denselben Kniff (truc) anwendete, und wie diese letzte Hoffnung der Kontre-Revolution, von Bismarck den Verrätern der Landesverteidigung warm empfohlen, in den vom Feinde okkupierten oder bedrohten Provinzen so fabelhaft geschickt zu operieren verstand. Das Suffrage universel, welches man oft mit Volkssouveränität verwechselt, ist nur eine Karikatur davon. Als ob ein Souverän Stellvertreter nötig hätte! . . . Eine soziale Revolution würde binnen vierundzwanzig Stunden durch das allgemeine Stimmrecht wieder erstickt und ein nationaler Krieg, sobald ihn Gambetta wünschte, nicht verhindert. Kein Wunder, daß die meisten Potentaten Europas diese saubere Institution eingeführt haben, denn sie wissen warum!"

„Und was gedenken Sie an dessen Stelle zu setzen?"

„Die wahre Volkssouveränität. Ueber alles Wichtigere ist die Nation zu befragen."

„Ah, das sogenannte Referendum, wie es in einigen demokratischen Kantonen der deutschen Schweiz besteht? Aber das französische Volk besitzt nicht das gleiche Maß politischer und allgemeiner Bildung."

„Wozu braucht es das?! Ist es doch klug genug, um über die Fähigkeiten seiner Vertreter zu entscheiden. Jetzt soll es aber nicht mehr Männer, sondern Dinge wählen. Die Fragen ans Volk seien klar, einfach, präzis, wie die Axiome der Geometrie. Die Antwort bestehe einfach in Ja oder Nein. Um ein Budget zu votieren, braucht es keine Professoren."

„Aber auch Deputierte und Geschworne bedürfen gewisser Aufklärungen und Rechtsbelehrungen . . .“

„Dann mag das Volk meinetwegen Spezial-Kommissionen zur Verifikation und Kontrolle ernennen; diese sollen aber nicht an seiner Statt wählen, sondern ihm nur die schwierigern Fälle erläutern. Sind erst einmal alle Einnahmen und Ausgaben der Sanktion des souveränen Volkes zu unterziehen, so werden selbst die dümmsten Basken und Bretonen die glühendsten Revolutionäre werden. Es wäre auch die einfachste Lösung der sozialen Frage. In weniger als einer Woche würde das Volk von Paris die wichtigste, fruchtbarste und zugleich letzte Revolution ausführen.“

„Und das könnte auf friedlichem Wege geschehen?“

„Gewiß, ganz wie Anno 1789. Es ginge langsamer, aber sicherer. Eine soziale Revolution kann überhaupt erst dann mit Aussicht auf nachhaltigen Erfolg ausgeführt werden, wenn sie in den Geistern gehörig vorbereitet ist. Das Volk muß nicht nur von ihrer Notwendigkeit überzeugt sein, sondern auch den Weg zum Ziele kennen.“

„Ein langer und beschwerlicher Prozeß!“

„Die Not des Volkes und zumal der Uebermut der Bourgeoisie wird wohl die Krise schneller herbeiführen. Bei Gambettas erstem Gewaltstreich gegen außen oder innen erhebt sich das ganze Land. Paris ist sozusagen schon jetzt bereit, denn der Munizipalrat gehört uns. Heute oder morgen stürzen wir den Polizei-Magnaten Andrieux und vereinigen beide Präfekturen in der Hand eines vom Gemeinderate gewählten Maires. Haben wir aber erst die Polizei unter unsrer Leitung, dann ist nur noch ein Schritt zur Wiederherstellung der Kommune in legaler Form. Paris hat aufs neue seine städtische Autonomie ohne Kontrolle und ist wieder ein Staat im Staate, und zwar in der föderativen Republik. Vermittelst des . . . Referendums aber brechen wir der sozialen Gesellschaft leicht und friedlich das Genick.“

* * *

Es dunkelte, aber ein greller Feuerschein ergoß sich aus dem Kamin über einen Teil des Zimmers und färbte Gesicht und Haare des alten Revolutionärs purpurrot. Er schüttelte diese blutigen Locken, wie Banquos Geist, und brach in unbändiges Lachen aus.

„Da haben Sie es!" rief er laut. „Das revolutionäre Feuer, welches ich nicht zu entzünden vermochte, lodert von selber empor! Schäme dich, berüchtigter Mordbrenner!"

Zum Abschiede drückte er mir die Hand. Ich spüre es heute noch.

Wie mancher, dachte ich auf dem Heimwege, hat sich gleich Jules Vallès gegen die Gesellschaft empört, sie zu erdrosseln vermeint und schon den oratorischen Effekt aus Bossuets berühmtester Leichenrede citiert: „Elle se meurt — elle est morte!" Zu unserm Glücke kann sie aber gewiß noch lange Zeit den lebendigen Beweis liefern, daß die Entfernung vom vorletzten bis zum letzten Seufzer groß ist, besonders wenn das Ende von ungeduldigen Erben vorzeitig verkündet wird.

# Geistiges Leben.

## Maxime Du Camp.

Der mythologische Pentheus, der die bacchischen Mysterien belauschte, erfreute sich gewiß keines seltenern Anblickes als ich, der ich einst den Palast der französischen Akademie just zur selben Stunde betrat, als die gelehrte Versammlung ein neues Mitglied erwählte. Herzklopfend schritt ich durch das Thor, über welchem die stolze Inschrift steht: „Hier hat der Tod keinen Einlaß“. Durch zwei Hofräume gelangte ich in eine mit Büsten gezierte Galerie . . . lauter Unsterbliche, die schon lange gestorben und ihr Ruhm mit ihnen. Ich betrat ein großes Zimmer, wo geschäftige Reporter, ihr Notizbuch in der Hand, die Kammerdiener mit Fragen verfolgten. Wenn eine Seitenthüre aufging, sah man in den Sitzungssaal und überschaute — o erhebender Anblick! — mit einem einzigen Wimperaufschlage vierunddreißig Unsterbliche, die ganze Akademie! Ein grüner Schimmer beleuchtete den Raum. Die Tapeten, die Lampenkugeln, alles war grün, bis auf den Augenschirm Littrés und die Brillengläser Nisards. Unter dem Bilde Richelieus saßen am Komiteetische der Herzog von Aumale, der kahlköpfige Dramatiker Camille Doucet und der Geschichtschreiber Henri Martin, Kanzler der Akademie. Der Herzog de Broglie lehnte sich mit hochmütiger Miene ans Kaminbord und plauderte mit leiser Fistelstimme mit dem Grafen d'Haussonville, der seine Hand als Hörrohr gebrauchte,

und mit Jules Simon, der sehr nachdenklich schien. Ich entdeckte Viktor Hugo mit seiner phänomenalen Stirne, die Dramatiker Dumas, ganz Kavallerie-Hauptmann in Zivil, und Sardou, ganz Pfarramts-Kandidat, und den Professor Caro, dessen ernstes Gesicht ab und zu ein süßes Lächeln überflog, wie es sich für einen Lieblingsphilosophen der Damen ziemt. Inmitten der mehr oder minder aufgeregt sprechenden Gruppen pendelte aber das siebzigjährige Quecksilbermännchen Legouvé lächelnd, händeschüttelnd, rufend hin und her, indem er im Schweiße seines Angesichtes für den Kandidaten der akademischen Linken Propaganda machte. Plötzlich löften sich die Gruppen auf. Ein jeder nahm seinen Platz an dem Sitzungstische ein. Hinter der zufallenden Thür vernahm man ein langes Rücken mit den Stühlen, ein Scharren und Räuspern. Dann wurde es still. Mit eintöniger Stimme leitete der Vorsitzende den Wahlakt ein. Wie Homunkulus aus der Retorte, so ging der neueste Unsterbliche aus der Urne hervor. Nach einigen Minuten gespanntester Ungeduld war es gethan. Die Thüre sprang auf. Mehrere Akademiker stürmten aus dem Saale, die Herren von der Rechten triumphierend und ihre liberalen Kollegen mit den Zeichen der Enttäuschung und des Mißmutes. Namentlich Jules Barbier wußte sich nicht zu fassen.

„Welch ein Skandal!" rief er einmal übers andre. „Einen Reaktionär zu wählen, der die Akademie verspottet hat! Einen Bonapartisten, einen Apostaten . . . einen Maxime Du Camp!"

In diesen Wehruf des trefflichen Dichters der „Jamben" sollte bald das ganze liberale Frankreich einstimmen, denn der jüngste Akademiker war nicht in seiner Eigenschaft als Dichter, Romancier und Geschichtschreiber, sondern aus Haß gegen die Kommune, die er gegeißelt, und wider die republikanische Partei, welcher er einst angehört, kurz als bekehrter Demokrat und Freigeist gewählt worden, gerade wie vor ihm Emile Ollivier, der Mann mit dem leichten Herzen. Daß aber in Wahrheit der neue Unsterbliche als Schriftsteller ein ganzes Dutzend Akademiker aufwiegt, das sollen die folgenden Zeilen darzulegen suchen.

Maxime Du Camp oder besser Ducamp, wie er sich noch zur Blütezeit seines Liberalismus schrieb, ist der Sohn eines

jung verstorbenen Chirurgen, der schon mit dreiunddreißig Jahren Mitglied der medizinischen Akademie war. Er bildete sich anfänglich zum Maler aus, daher der deskriptive Zug, der sogar in seinen statistischen Schriften zu beobachten ist. Von seiner ersten Orientreise, welche er teilweise in Gesellschaft des jüngst heimgegangenen Gustave Flaubert unternahm, der auf den Trümmern von Karthago die Studien zu seinem prächtigen archäologischen Romane „Salammbô“ machte, brachte er eine reiche Sammlung selbstverfertigter Photographien heim, die er für sein Buch über Aegypten verwertete, die erste Schrift, welche Photographie und Typographie miteinander vereinigte. Acht Tage nach dem Erscheinen seiner „Souvenirs et paysages d'Orient“ brach die Revolution von 1848 aus. Du Camp zog die Uniform des Nationalgardisten an und wohnte allen militärischen Ereignissen mit Gewehr und Notizbuch in der Hand bei. Vor der großen Barrikade des Faubourg Poissonnière gefährlich verwundet, wurde er vom General Cavaignac eigenhändig dekorirt. In Folge seiner auf eigene Kosten unternommenen diplomatischen und wissenschaftlichen zweiten Orientreise rundete sich sein Ritterbändchen der Ehrenlegion zur Offiziers-Rosette. 1851 gründete er mit seinem Jugendfreunde Louis de Cormenin die „Revue de Paris“, die aber nach Orsinis Attentat vom Kaiserreich unterdrückt wurde. Nach einer Kunstreise durch Italien und Holland schrieb er die Geschichte des Höllenmaschinen-Attentats, das dramatisch belebte „Nachgelassene Buch oder Memoiren eines Selbstmörders“, einen zweiten, ebenfalls von Byronschem Weltschmerz angekränkelten Roman: „Forces perdues“ und einen Band Gedichte. Im Vorworte zu diesen „Chants modernes“ findet sich das Manifest einer neuen Schule, welche auf romantischer Grundlage modernen Realismus treiben wollte, und das in diesen Tagen oft zitierte Anathem wider die französische Akademie, „die keine Existenzberechtigung mehr hat und als litteraturfeindliches Korps unterdrückt werden muß“. Nicht minder interessant ist in demselben Buche ein Selbstporträt in Versen, welches uns das fahrige Wesen dieses Schriftstellers erklärt, dessen Individualität etwas Kriegerisches hat, wie sein Name, und der immer gegen die Vorurteile und Lächerlichkeiten Unkul-

tivierter oder gegen Reaktionäre und Revolutionäre mit Büchse und Feder scharmützeln muß.

Je suis né voyageur, je suis actif et maigre,
J'ai peur de m'arrêter, c'est l'instinct de ma vie! ..
Et par aucun soleil mon œil n'est altéré.

Diese nervöse Unruhe ließ ihn 1860 sogar das rote Garibaldinerhemd anziehen und die Expedition nach Sizilien mitmachen. Sei es nun als Kombattant, wie er behauptet, oder als Reporter, wie Oberst Bordone jüngst erklärt hat, so ist es doch sicher, daß er aus diesem Feldzuge statt der vielleicht geträumten Lorbeeren bloß ein lesenswertes Buch und jene „Blumen des Krieges" heimbrachte, von denen der tropenreiche Michelet in einem Kapitel über die Rheumatismen spricht. In jene Zeit fällt auch sein Abfall von der Demokratie, der übrigens jedem aufmerksamern Leser seiner lange zuvor erschienenen „Erinnerungen an 1848", wo er seinen Abscheu vor den Exzessen des in seiner Wut ebenso gräßlichen als grotesken Pöbels zum Ausdruck brachte, nicht ganz unerwartet kommen mußte.

Diesen Uebergang von der äußersten Linken zur bonapartistischen Rechten hat er niemals, auch nicht durch den bekannten Ausspruch des ähnlich bekehrten Alfieri motivirt: „Ich wechselte meine Gesinnung, weil ich zuerst die Großen gesehen hatte. Jetzt kenne ich die Kleinen! . . ." Jedenfalls war Du Camp, der an der Zukunft der Republik verzweifelte, ein schlechter Prophet. Das Kaiserreich in extremis nahm ihn für den letzten Senatorenschub in Aussicht, aber die Katastrophe von Sedan setzte seiner kaum begonnenen politischen Laufbahn ein jähes Ziel. Und das war eigentlich ein Glück, denn auf diese Weise konnte er in Ruhe das große Werk vollenden, welches er unterm autoritären Kaiserreich begonnen und unter dessen liberaler Aera fortgesetzt hatte und dessen Plan eines Tages beim Standbilde Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf entstanden war.

„Ich bewunderte dort," erzählt er im Vorworte, „das großartige Schauspiel, das sich vor meinen Blicken entrollte. Ich sah die Holzschiffe auf der Seine dahingleiten, hörte das dumpfe Rollen der Omnibusse, die das Pflaster erschütterten, entdeckte einen Zellenwagen, der ins Gefängnis der Conciergerie fuhr, betrachtete die Rauchsäule auf den Schornsteinen der Münze,

und verfolgte mit den Augen die schweren Lastwagen, die aus den Markthallen kamen, indessen ich, gestreift von Stadtsergeanten und Briefträgern, im Gewühle der Menschenmenge und mitten im monotonen Grollen einer thätigen Weltstadt stand. Da fragte ich mich, wieso dieses Volk leben könne, durch welche Wunder der Vorsehung man seinen Bedürfnissen, Forderungen und Launen entgegenkomme und wie viel unbekannte Diener sich bemühen, es zu beobachten, es zu leiten, ihm zu helfen, jede Gefahr von ihm abzuwenden und sein Leben zu sichern, ohne daß es diese stille Fürsorge auch nur bemerke." Auf solche Art entstand sein fünfbändiges Werk: „Paris, seine Organe, seine Funktionen und sein Leben", das in jeder Beziehung hoch über Merciers merkwürdigem „Tableau de Paris" steht, woraus uns die vorrevolutionäre Hauptstadt Frankreichs in so lebendiger Weise entgegentritt. Künftige Generationen erhalten hier eine exakte und anschauliche Schilderung der modernen Weltstadt, ein Bild der Zivilisation in ihrem großartigsten und schönsten Laboratorium, die wahren Mysterien von Paris. Es ist das Ergebnis zehnjähriger Studien, die den unermüdlichen Notizler auf Kosten seiner Gesundheit und mit Gefahr seines Lebens in alle Winkel dieser gewaltigen Organisation führten: er arbeitete mit den Beamten der Präfektur und der Morgue, prüfte die Register der Post- und Telegraphen-Büreaus, setzte sich neben die Richter, ließ sich in den verrufenen Carrières d'Amérique arretieren, wohnte den Razzien in Spielhöllen und andern Lasterhäusern bei und begleitete die Verbrecher bis zu den Stufen des Schafotts. An eine kurzgefaßte Geschichte der Stadt knüpfen sich ebenso gründliche als fesselnde Abhandlungen über Post, Telegraphie und Eisenbahnen, über die öffentlichen Fuhrwerke und die Seineschiffahrt, über die ungeheure und doch einfache Alimentation, wobei die Schlachthäuser, Zentralhallen, Viehmärkte, der Straßenverkauf und die Kornkammern Revue passieren. Das Kapitel über den Tabak gibt dem Autor Gelegenheit, sich über das Monopol und die Zigarrenfabrikation auszulassen, und nachdem er uns die Bank von Frankreich und die übrigen Kreditinstitute und ihre Operationsweise gezeigt, führt er uns in die Münze, wo die einzig wahrhafte Autorität unsres Jahrhunderts geschaffen und in Kurs

gesetzt wird. Von da bis zu den Opfern des Elends und des Verbrechens ist nur ein Schritt. Er macht uns mit der Organisation der Polizei vertraut, die Gerichtshöfe funktionieren, die Gefängnisse erschließen sich, und schon blinkt das dreieckige Beil der Guillotine. Prostitution und Bettel folgen, aber auch die Werke der Wohlthat: Findelhäuser, Greisen-Asyle, Spitäler, Blinden- und Irren-Institute, lernen wir kennen, wobei als Ideal der letztern die badische Musteranstalt von Illenau bei Achern geschildert und empfohlen wird. Nach einer Darlegung des öffentlichen Unterrichts und Vermögens gehen wir zur Wasserversorgung, Beleuchtung und zum Zivilstandesamt über. Einer Darstellung des großartigen Kloakennetzes folgt eine Abhandlung über die Kirchhöfe und die Nebenorgane, zum Beispiel die Theater, deren Mercier in seinem „Traum der Träume“ für das Jahr 2440 vier prophezeit, während schon das heutige Paris über dreißig Bühnen besitzt; dann folgt die Welt der Journale und Bücher (Bibliotheken) und endlich eine Physiologie des Pariser Volkes, wie sie erschöpfender und treffender noch nicht gegeben worden ist. Der Fleiß, die Sparsamkeit und der Familiensinn des Parisers, dieses seltsamen Gemisches von revolutionärem Geiste und Servilismus, werden besonders hervorgehoben, aber seine schlechten Eigenschaften darob nicht vergessen: seine Ungeduld, Widerspenstigkeit, seine Inkonsequenz und sein Mangel an Respekt vor Gesetz und Regierung, während er doch mit Vergnügen von ihren Wohlthaten Gebrauch macht. Du Camp zeigt uns auch, wie selten die wahre Ehrlichkeit ist, und behauptet, daß die Hälfte der Pariser Bevölkerung aus Dieben bestehe. Da er die Handeltreibenden prinzipiell darunter rechnet und auch jene probité courante verdammt, von der Emile Augier einmal spricht, so könnte er füglich fast ganz Paris der Schelmenzunft zuteilen. Damit steht nun freilich sein fast Viktor Hugoscher Hymnus über die Leuchte der Welt, die Zentralsonne der Zivilisation, die Ville-lumière in schreiendem Widerspruche. Man kann hierbei gegen seine echt französische Auffassung, als ob ohne Paris die Welt in Finsternis und Barbarei verkommen würde, nicht energisch genug protestieren. Allerdings ist die Seinestadt ein Zentrum der Kultur, aber an geistiger Produktivität kann sie unmöglich,

wie Du Camp es thut, neben Athen gestellt werden, mit dessen Hinsinken die zivilisatorische Arbeit wieder von Anfang an beginnen mußte. Der französische Geist, der namentlich als tonangebender Vulgarisator für die Menschheit eine große Bedeutung hat, ist keineswegs von so schöpferischer und souveräner Macht, als sich die Wälschen einreden. Auch nicht Eine der weltumgestaltenden Erfindungen oder Entdeckungen stammt von Paris, und dessen größte That, die Revolution, wäre ohne die vorausgegangene geisterbefreiende Reformation und den aus England importierten Parlamentarismus unmöglich gewesen. Die moderne Philosophie kommt aus Königsberg und Berlin, die Blüte der Musik erschloß sich in Wien, und dem kleinen Weimar entströmte eine solche Lichtwelle von Schönheit, daß manche vermeintliche Zentralsonne davor erblaßt.

Abgesehen von derlei nationalen Velleitäten urteilt Du Camp in seinem Schlußkapitel, das freilich unterm frischen Eindruck der Kommune geschrieben wurde, grade so pessimistisch wie Fürst Schwarzenberg, welcher Paris den Krebsschaden Frankreichs nannte, der alle Kräfte des Landes aufsaugt, alles absorbiert, assimiliert, und dessen Riesenkopf in keinem Verhältnisse zum Rumpfe steht. Auch er ist der Meinung von Taine und Renan, daß das revolutionäre Paris Frankreich zu Grunde richten werde. Wohl stecke hinter der Stadt der Prostituierten, Spieler, Säufer, Stutzer und Dummköpfe ein großes moralisches und fleißiges Paris der Pariser, aber die Einwanderung aus der Provinz und dem Auslande habe den Autochthonen, der nichts von Politik wissen wolle, schon längst verdrängt. Und nun der traurige Blick in die Zukunft!

Der Bürgerkrieg wird Paris zu Grunde richten, meint Du Camp. Die Zerstörung von Paris ist ein Trauerspiel in drei Aufzügen. Der erste Akt war der Juni-Aufstand von 1848, wo bereits die Schwefelätherspritze Tod und Verderben spie. Der zweite Akt heißt die Kommune, wo das Petroleum dem Feinde die Feuersbrunst entgegensetzte. Im dritten und letzten Akte wird die große Phalanx der Vagabunden, schlechten Arbeiter, Trunkenbolde und die gesamte rote Legion ganze Quartiere in die Luft sprengen.

„Die Gefahr, die Paris auch in latentem Zustand einem

brütenden Vulkane vergleichbar macht, besteht in Wirklichkeit. Der Bürgerkrieg ist in dieser Beziehung viel mehr zu fürchten als der Krieg gegen den Fremden oder irgend eine ausländische Verwickelung. Städte können dem Erdboden gleich gemacht werden, wenn ein Sturmangriff sie bezwungen hat, aber welche feindliche Armee wäre unverständig genug, ein solches Abenteuer gegen unsre Mauern zu versuchen? Sollte uns eine düstere Zukunft eine zweite Belagerung vorbehalten, so wird Paris entweder die feindlichen Linien durchbrechen, den Truppen in der Provinz die Hand reichen und sich befreien, oder aber in seinen Bemühungen Schiffbruch erleiden und, eingeschlossen und vielleicht durch Konvulsionen in seinen Eingeweiden gequält, die finstere Stunde des Hungers erwarten, die sie schon einmal schlagen hörte. Je volksreicher die Festungsplätze, um so schwieriger ist ihre Verteidigung: die Hungersnot vollbringt ihr Werk schneller als die Strategie. Zwei Millionen Bewohner sind eine Ursache der Schwächung, welcher kein Heroismus widerstehen kann. Ist der Feind in Folge vereinbarter Kapitulation Sieger, so wird er diese Stadt respektieren, deren auch verminderter Glanz ihn noch immer in Erstaunen setzt. Paris wird nicht getötet, es wird sich selbst umbringen."

Schon hieraus ließ sich erkennen, in welchem Sinne sein nächstes Buch: „Les convulsions de Paris", das sich die Kommune, diese Spottgeburt aus Dreck und Feuer, zum Vorwurf setzte, geschrieben sein würde. Der Verfasser hatte den Verlauf der Ereignisse im Auslande — auf seiner Besitzung bei Baden-Baden — abgewartet. Man denke sich seinen Schmerz, als er in seinem geliebten Paris, das keiner besser gekannt und geschildert hat, die noch rauchenden Trümmerhaufen fand, die Zeugen des blutig unterdrückten Bürgerkrieges. Die Entrüstung machte ihn zum Geschichtschreiber, und das erklärt die Mängel des Buches. An die Stelle historischer Objektivität tritt nur allzu oft die herzlose Härte der Parteischrift, die pamphletarische Leidenschaftlichkeit. Er denkt sich nicht genug in den damaligen Zustand der Geister hinein und sieht nur die Wirkungen, nicht aber die Ursachen. Er vergißt die Leiden der fünfmonatlichen Belagerung, die Unzufriedenheit der bewaffneten Bevölkerung, die sich gegen den Feind schlagen wollte

und nicht durfte, die schmerzliche Enttäuschung der Kapitulation, die Drohung, den Sold der Nationalgarde nicht auszubezahlen, was 400,000 Arbeiter brotlos gemacht hätte, und den gerechten Argwohn der Pariser gegenüber der reaktionären Majorität der National-Versammlung von Bordeaux. Er verschweigt auch, daß die Wut der strafenden Versailler die Niedermetzelung der Geiseln an Grausamkeit zum mindesten aufwog.

Seine Quellen sammelte Du Camp in ähnlicher Weise wie zu seinem Buche über Fieschis Attentat. Durch Schlauheit und pekuniäre Opfer setzte er sich in Besitz einer Menge von wichtigen Dokumenten. Nebenbei schöpfte er aus den Verhörakten und Protokollen der rothosigen Richter, die nach dem Ausspruche ihres Präsidenten „bloß mit ihrem gesunden Menschenverstande" urteilten. Man wirft ihm von radikaler Seite freilich vor, daß er die Geschichte der Besiegten nur nach den Berichten der Sieger geschrieben habe, ohne die Aussagen der Entlastungszeugen und Angeklagten zu berücksichtigen, und daß er ohne alle Kritik die Denunziationen von Männern acceptierte, die sich entweder für die ausgestandene Furcht oder an ihren Vorgesetzten rächen wollten oder aber ganz einfach aus Geldgier falsche Zeugnisse fabrizierten.

Auf alle diese Anschuldigungen erwidert Du Camp mit Cicero: Ne quid veri tacere non audeat, und erwartet die objektiv prüfende Kritik einer spätern Zeit. Er ließ sechs Exemplare seines Buches mit Schreibpapier durchschießen, wobei fortwährend auf die Originalbelege verwiesen wird, die an sicherer Stelle in London aufbewahrt sind. Die Radikalen haben bis heute keines seiner hauptsächlichsten Dokumente schlagend zu widerlegen vermocht, und die wenigen erwiesenen Irrtümer hat der Autor bereits in spätern Auflagen verbessert. Das Traurigste ist, daß das Werk zum Teil noch während der Thätigkeit der Kriegsgerichte und vor der Amnestie erschien und vielfach als Anklageschrift benützt wurde. Dadurch erwarb sich Du Camp den Namen eines Denunzianten. Wäre es nicht edler gewesen, die Veröffentlichung seines wichtigen Quellenwerkes für eine kritikvollere Geschichte der Kommune auf spätere Zeit zu verschieben? Allerdings würde er in diesem Falle schwerlich in die Akademie gewählt worden sein, was er doch gerade

als Schriftsteller viel eher verdient, als der weitaus größte Teil seiner unsterblichen Kollegen.

Du Camp ist weder Historiker noch Romandichter, sondern Feuilletonist, und als solcher ohne Zweifel einer der besten des gegenwärtigen Frankreich. Sein brillanter, aber etwas kalter Stil liest sich leicht und angenehm und sprudelt von feinen und geistreichen Bemerkungen über. Philosophische Exkurse sind seine Sache nicht, um so besser hantiert er das feuilletonistische Rüstzeug: das Porträt, die Anekdote und das, was die Franzosen le trait nennen: die bald geistreiche, bald bloß pittoreske Pointe, die sich jedesmal von selbst dort einstellt, wo die Darstellung ihre Prägnanz einzubüßen oder in doktrinärem Sande zu verlaufen droht. Sogar die öde Zahlenwelt der Statistik belebt sich bei Du Camp feuilletonistisch. Manchmal erhebt sich die Schilderung fast zu epischer Höhe. Ich verweise nur auf die Beschreibung einer Messe im Gefängnisse von Mazas oder einer Hinrichtung in seinem Buche über Paris oder auf das Ende von Delescluze und Raoul Rigault in den „Konvulsionen". Angesichts solcher und andrer Meisterstücke der Darstellung muß man freilich zugeben, daß Maxime Du Camp mehr wert ist, denn nur als reaktionäre Vogelscheuche mit dem akademischen Palmenfracke bekleidet zu werden.

---

## Maître Rousse.

Die feierliche Aufnahme des Advokaten Rousse in den Schoß der französischen Akademie hatte unter den überzahlreich versammelten Herren ganz außergewöhnliche Herrschaften angezogen. Die Glatzen der „Unsterblichen" leuchteten aber auch vor Freude und Stolz über so ausgezeichnete Besucher, und die vielen vornehmen Pariserinnen traf ebenfalls mancher dankende Rührblick. Was hatte all die reichen und schönen Damen wohl hergeführt? Zuerst die selbstverständliche liebe Neugierde, zu ehen, und Eitelkeit, gesehen zu werden; aber es mischte sich doch auch ein wohlgemessen Teil politischer Skandalsucht und religiösen Eifers

und endlich das Verlangen nach Sensation und Aufregung bei. Es ist ja allein schon ein seltener Genuß, einen notorischen Kronprätendenten, den Sohn des Bürgerkönigs Louis Philipp sprechen zu hören; ganz abgesehen davon, daß seine Hoffnungen und Enttäuschungen in versteckten Anspielungen fast wider Willen zum Vorscheine kommen mußten. Aber auch der Rezipiend war eine politisch pikante Persönlichkeit, denn er hatte ja in dem Stücke französischen Kulturkampfes, welches sich 1880 abspielte, die Rolle des regierungsfeindlichen Sachwalters gespielt. Und darum leuchteten die schönen Augen in heimlichem Feuer, darum klapperten die Fächer nervöser, darum war das Gespräch vor und die Aufmerksamkeit während der beiden Reden eifriger, und darum war man auch um eine Numer höher behandschuht. Es galt, seine konservativen, gut katholischen und antirepublikanischen Meinungen zur Schau zu tragen, die Gleichgesinnten zu tapferer Ostentation zu bereden, jede auch nur leiseste Anspielung nach dem weisen Rezepte: „Legt ihr's nicht aus, so legt ihr's unter", herauszufühlen und mit stummem oder triumphierend lautem Kommentar zu begleiten. Aber ach! diese liebenswürdigen Erwartungen gingen kaum in Erfüllung, die politisch-religiöse Demonstration unterblieb, und die schönen Claqueurs aus Enthusiasmus ließen ihre Handschuhe nicht platzen. Jeden Vorwand zu solchen Demonstrationen beseitigt zu haben, war das dankenswerteste Verdienst der beiden Festredner. Prinz Heinrich von Orleans, Herzog von Aumale, erschien nur als der treffliche Redner, Gelehrte und Stilist, als welcher er schon längst bekannt war, und hatte seine Probierkrone hübsch zu Hause gelassen; höchstens daß die vornehme Erscheinung und Sprache an seinen Rang erinnerte und den Gedanken weckte, es möchte doch diese Gelahrtheit einen ungenügenden Ersatz und Trost für den verlorenen oder besser nie gefundenen Thron bilden. Und denselben Takt legte auch der Rezipiend an den Tag. Wohl las er weniger gewandt als sein Vorredner, sondern leise, ohne Geste und Nüance und namentlich zu schnell. Er ließ die Rede zu lang erscheinen, indem er sie kürzer machen wollte. Im übrigen hatte er da ein Meisterwerk von akademischer Rhetorik verfaßt, geschmackvoll, ernst, geistreich, fein pointirt, vollkommen im Stile, elegant

in der Form und ohne jeden Anklang ans Justizpalais, so reichlich auch davon die Rede war. Die Enttäuschung über diese Doppelmetamorphose des Prätendenten in einen objektiven Gelehrten und des jesuitenfreundlichen Sachwalters in einen liberalen und trefflichen Litteraten war denn auch bei den Skandalliebhabern sehr groß; doch was diese verloren, das gewann das geistige Elite-Publikum, welches seit langem mit Recht darüber klagte, daß die Politik sich in die Akademie eingeschlichen hatte. Es wußte den beiden Sprechern um so eher Dank, als der bizarre Zufall ihnen just eine Lobrede auf einen politischen Gegner aufgenötigt hatte. Kann man sich einen größern Gegensatz denken, als den sprachgewaltigen Demokraten Jules Favre und den elegant plaudernden Reaktionär Rousse oder gar den Herzog, die Hoffnung des Orleanismus? Trotz alledem bewiesen eben die beiden Panegyriker ihre geistige Bedeutung, indem sie dem verstorbenen Mitgliede der Landesverteidigung und besten französischen Redner seit Berryer kein überschwengliches Enkomion voll bittersüßer und akademisch zweideutiger Floskeln, sondern eine gerechte Würdigung widmeten, ohne Proteste gegen die Vergangenheit oder Epigramme auf die Gegenwart oder Appellationen an die Zukunft einzumengen.

Aimé Joseph Edmond Rousse ist in Paris geboren, aber seine Eltern stammen aus den Pyrenäen. Er war Mitschüler und Freund der Prinzen von Orléans und trat noch in verhältnismäßig jungen Jahren in das Barreau, die altberühmte Advokatenzunft von Paris, welche fast allein noch das Privilegium, eine Körperschaft zu bilden, aus der vorrevolutionären Monarchie beibehalten durfte. So wurde er in dieser durch Talent und Korpsgeist ausgezeichneten Gilde ein Nachfolger jener Männer vom alten „Parlament“, welche in der Satire Ménippée Vormünder der Potentaten und Vermittler zwischen Fürst und Volk genannt wurden, bei Zeremonien gleich hinter dem König und vor den Prinzen standen und sogar Kaiser Karl V. vor ihre Schranke zu citieren und in contumaciam zur Herausgabe von Flandern zu verurteilen wagten. Der junge Advokaturbeflissene blieb lange Zeit ohne Klienten und ziemlich unbekannt. Das verdroß oder entmutigte ihn aber keineswegs.

Im „Palais“, wie der Pariser das alte Schloß der Capetinger und den jetzigen Justizpalast heißt, gibt es zuerst den lärmvollen Eintagsruhm, den so viel junge Juristen in Sensationsprozessen durch effektuierende Reden und absolute Rettung der Angeklagten erjagen wollen, und dann jene langsame, aber solide Berühmtheit, die sich erst nach und nach auf Grund gewissenhaften Wirkens bildet. Rousse gedachte der schönen Worte Boileaus, daß die Zeit verschone, was nicht ohne sie gemacht worden sei, und wählte den weitern, aber sichern Weg. Er bereute es mit nichten. In einer Gedächtnisrede auf den Tod eines Freundes hat er jene Studienjahre des geduldigen Strebers sehr schön gefeiert, und man merkt aus jedem Worte, daß er pro domo spricht.

„Mit zwanzig Jahren,“ sagte er, „kann man wohl ein bewegteres Leben, seltsamere Abenteuer, eine lärmvollere Berühmtheit träumen: aber wenn das Alter die Hirngespinste der Jugend verjagt und man das servile Elend des Ehrgeizes gesehen und erkannt hat, dann weiß man, wie viel die Größe und der Ruhm Eines Tages kosten, von denen die kleinen Seelen ganz erfüllt sind. Dann wendet man sich voller Achtung jenen weisen und bescheidenen Männern zu, für welche Geschäfte und Ehren nicht das ganze Leben sind, welche den Erfolg abwarten, ohne ihn dem Glücke mit Gewalt zu entreißen, und welche, in weiser Erkenntnis des Wertes solcher Gunst, in sich selbst gegen deren Launen eine unzugängliche Zuflucht besitzen. Der große Haufe verachtet sie wohl, lacht sie aus und nennt sie je nach den Zeiten: Philosophen, Träumer oder sogar oft Poeten; das öffentliche Gewissen aber heißt sie Ehrenmänner, und nicht selten entschließt es sich zu einer späten Korrektur, indem es nach ihrem Tode ersetzt, was im Leben ihrem Ruhme gefehlt hat.“

Er wurde Sekretär des berühmten Advokaten Chaix-d'Estange, der schon mit siebenundvierzig Jahren die höchste Würde des Barreaus erreicht hatte und Bâtonnier (Stabträger) geworden war. Während er mit Fleiß die Alten studierte, befragte er den modernen Wortgewaltigen um das Geheimnis seiner Kunst. Nach dem Tode des großen Fürsprechers sammelte er voller Pietät die Bruchstücke seiner während vierzig Jahren

in Gerichtshöfen aufgebotenen Beredsamkeit und schrieb eine treffliche Vorrede, die folgendermaßen schließt:

„Nach und nach verschwinden die Meister; ich weiß nicht, ob sie eines Tages ersetzt werden; aber so lange es noch Zeit ist, müssen wir diesen bewundernswerten Stimmen ein aufmerksames Ohr schenken. Lassen wir nicht für immer die Spuren dieser herrlichen Kunst verschwinden, die unsre Jugend gerührt, belehrt und entzückt hat. Seien wir ihre treuen Zeugen, und wenn wir unsre Erinnerungen nicht ganz bewahren können, so halten wir wenigstens das entfliehende Phantom und den Schatten der Beredsamkeit zurück. Sammeln wir mit ergebener Hand für unsre Nachkommen diese stummen Worte, die kein Hauch erbeben läßt, diese Reden, die das Wort nicht mehr belebt. Folgen wir dem Beispiele jener bescheidenen Künstler, welche in der Einsamkeit und Stille aus zerstreuten Bruchstücken und halbverwischten Spuren ein verlornes Denkmal, das ehemals vom Getöse des Lebens umhallt war, kopieren und wieder aufrichten."

Ebendaselbst wurde auch die Stelle sehr bemerkt, wo der junge Anwalt den durch schmutzige Expropriationsgeschäfte kompromittierten Stand beschwört, zu bessern Prinzipien zurückzukehren und den Mammon zu verachten.

Erst als er zum Mitgliede des Advokaten-Konseils ernannt worden war, strömten die Klienten herbei. 1870 wurde er ins Bâtonnat gewählt. Zur Zeit des deutsch-französischen Krieges verharrte er mutig auf seinem Posten und griff während der Belagerung von Paris sogar zum Chassepot. In Champigny, Drancy, überall, wo man sich schlug, mußte er dabei sein. Er organisierte auch die Ambulanz im Justizpalais. Als die Schreckenszeit der Kommune hereinbrach, besuchte er den blutgierigen Gamin Raoul Rigault, der nebenan in der Polizeipräfektur regierte. Rousse glaubte damals noch, man würde die Geiseln mindestens vor Gericht stellen, und bot sich zur Verteidigung des Erzbischofs von Paris an. „Wie viele Priester haben Sie arretieren lassen?" fragte er den saubern Präfekten. „Ich weiß es nicht," war die Antwort, „aber jedenfalls noch lange nicht genug. Wenn es nach meinem Kopfe ginge, so hätte man sämtliche Pfaffen von Paris ein-

gesteckt.“ Rigault versprach ihm alles Mögliche, aber er hatte die Niedermetzelung der Gefangenen schon längst erwogen und beschlossen. Immerhin muß der Mut dieses Herrn von der Robe, der sich so eifrig für die Gefangenen verwendete, selbst auf jene Unmenschen Eindruck gemacht haben, denn sie behielten ihn nicht als Geisel zurück. In einer spätern Rede hat Rousse die Geschichte seiner Zunft zur Zeit der Kommune erzählt, ohne jedoch seiner eigenen Thätigkeit auch nur mit einer Silbe zu erwähnen. Wohl aber konstatierte er voller Genugthuung, daß das Barreau aus jener Revolution rein hervorgegangen sei und der Kommune nur Opfer, aber keine Anhänger gegeben habe.

Als Redner gehört er der modernen Sachwalterschule an, die unter Louis Philipp entstanden ist. Nicht nur die Perückenmänner des ancien régime, sondern auch die Redner des Konvents hingen noch fest an klassischer Redeweise und fragten in ihrer Begeisterung besonders gerne: „Was würde Tiberius Gracchus sagen, wenn er . . .“ Es war eine pompöse Beredsamkeit voll antiker Velleitäten, treffliches Französisch, wenn man will, aber schwulstig, pathetisch und hohl. Erst unterm Bürgerkönigtum vereinfachte sich die Sprache im Palais. Mit der Einführung der Schwurgerichte handelte es sich ja nicht mehr darum, Richter von Fach, sondern schlichte Bürger und Laien zu überzeugen; man mußte also notgedrungen vom Kothurn herabsteigen, um diesen gewöhnlichen Menschenkindern näher zu rücken. Leider vergaß man dabei manchmal, daß sich der Redner, wie schon Cicero bemerkt und durch sein Beispiel beweist, nicht zu sehr von der gewöhnlichen Sprechweise entfernen, aber dabei doch nimmermehr auf die Korrektheit des Stils und der Noblesse der Sprache verzichten dürfe. Die meisten französischen Advokaten sind aber just in diesen Fehler verfallen, indem sie nicht allein ohne Eleganz und Feinheit verteidigen und in Trivialitäten und Gemeinplätzen Großes leisten, sondern auch die Sprache fast ganz vernachlässigen.

Den richtigen Mittelweg hat Maître Rousse eingeschlagen, der auf alles leere Wortgepränge, jedoch nicht auf die Feinheit des Stils verzichtete. Seine Plaidoyers sind voll gesunden

Sinnes und Geschmacks, entbehren jedoch der hinreißenden Macht. Sie wenden sich an die Vernunft und wirken am meisten bei der Lektüre. „C'est un lettré!“ sagen seine Kollegen mit Recht, allein ihr verächtlicher Ton ist hier nicht am Platze. Bemerkt doch Cicero ausdrücklich, daß die Feder zum Gutsprechen führe und der beste Lehrmeister sei — stylus optimus magister. Rousse zieht denn auch den sensationellen Kriminalfällen gewöhnlich litterarische und Ehebruchsprozesse vor, wo er sich stets durch sprachliche Feinheit und treffliche Analysen der Leidenschaft auszeichnet. Er ist mehr Mensch als Advokat, während z. B. in Jules Favre, der selbst die schlechteste Sache als Thema zu seinen Variationen willkommen hieß und ebensogut den falschen Louis XVII. als den Wunderschwindel von La Salette verteidigte, fast immer bloß der Rhetor zum Vorschein kam. Rousse widmete sich bis heute nur solchen Sachen, die seiner Ueberzeugung zusagten, und so erklärt es sich, daß ihm jede Schauspielerei fern liegt. Er fühlt die Thräne im Herzen, bevor sie im Auge glänzt. Endlich bewahrte er sich in all seinen Prozessen eine vornehme Haltung, was besonders bei einem heißblütigen Gascogner verwundern muß. Nur allzuviel zänkische Zungendrescher und Lästerer gehören zur Klerisei der französischen Justiz. Sobald sie den schwarzen Talar anhaben und in dessen weiten Aermeln gestikulieren, so glauben sie den Klienten des Gegners und die Zeugen ungestört und ungestraft beschimpfen zu dürfen. Man hat sie einmal sehr drastisch mit Kutschern verglichen, die ihre Reisenden mit Peitschenhieben traktieren und sogar hinter einem Leichenwagen her fluchen, sobald der Klient ihres Gegners davor den Hut abzieht.

Ist es ein Wunder, daß der feiner angelegte Rousse sich heimlich ein andres Ideal suchte? Zwar erinnerte er sich an Molières Rat:

> Il faut qu'un . . . avocat ait toujours grand empire
> Sur les démangeaisons qui lui prennent d'écrire . . .

aber nebenbei griff er dennoch zur Feder, nicht um auf die Macht des gesprochenen Wortes zu verzichten, sondern um sie zu ergänzen und zu erläutern. Er führt die beste Feder des Barreaus. Worin er namentlich exzelliert, zeigt seine aka-

demische Antrittsrede, nämlich in der Schilderung von Wesen und Charakter andrer. Seine Porträts sind zwar ohne große Züge, aber sprechend ähnlich. Daß er den oratorischen Stil nicht liebt, wurde schon bemerkt. Er schrieb sogar energisch wider les phrases balancées avec trop d'art et les convenances convenues, aber seine eigene Schreibweise ist nicht frei von kunstvollen Perioden, gesuchten epitheta ornantia und symmetrischen Antithesen. Vom Humor, den ihm sein herzoglicher Opponent zuerkannte, ist freilich weit und breit nichts zu finden. Seine bisherige Unberühmtheit in weitern Kreisen rührt daher, daß er seine zahlreichen in juristischen Fachblättern veröffentlichten Aufsätze noch nicht gesammelt hat. Das Beste sind wohl die bereits erwähnte Notiz über Chaix-d'Estange und seine Artikel über das französische Parlament, worin er die Geschichte der Jansenisten und Jesuiten in großen Strichen zeichnet. Schön sind ferner die Auslassungen über die Verbrüderung von Barreau und Schrifttum, welche er für unmöglich hält, und seine Klagen über die Vergänglichkeit des rednerischen Ruhmes.

„Die Beredsamkeit," schreibt er in diesen kritischen Studien, „hat nur die Tragweite der verklingenden Stimme und die Dauer des entfliehenden Wortes. Wenn der Redner vor der Nachwelt erscheint, so ist er wie ein entthronter König, ohne Gefolge, ohne Pracht, seines zerbrechlichen Glanzes beraubt und allein mit dem eitlen Lärm seines Ruhmes und einigen verblaßten Schriften, welche schwache Zeugen seines Genius sind. Wie viel günstiger gestaltet sich dagegen die Zukunft des Schriftstellers, welcher in stiller Zurückgezogenheit seinen Geist frei zu den ewigen Interessen oder Träumen der Menschheit erhebt, welcher seinen Gedanken ruhig betrachtet, feilt, ordnet, nach seinem Willen gestaltet, und endlich das Bild in langsam gesuchter Form zu Tage fördert! Entfernung und Vergangenheit rauben seinem Ruhme nichts. Sogar die Zeit verleiht manchmal den ausgezeichneten Werken der Kunst ein günstigeres Licht, und ich weiß nicht welchen vollendeteren Reiz. Nein, die Redner dürfen jene stille Unsterblichkeit nicht fordern, welche einzig der Genius der Litteratur verleihen kann!"

Dem Barreau blieb er in andrer Beziehung noch treuer

gesinnt, indem er nichts von der Politik wissen wollte, die doch eine schnellere und größere Berühmtheit verspricht. Die besten Namen der politischen „Robinokratie", wie Berryer, Favre, Crémieux, Gambetta, kamen erst dann zur Geltung, als ihre Träger außerhalb der Schranken auftraten. Die Politik ist aber nicht bloß ein Unglück für das Barreau, dessen beste Kräfte sie entführt, sondern sie selbst gewinnt im Palais nicht selten Elemente von fragwürdiger Tüchtigkeit. Wohl schrieb einst Maître Rousse: „Wenn die Advokaten sich weigern würden, an der Politik teilzunehmen, so müßte man sie dazu zwingen;" aber daß es ihm kaum Ernst damit war, beweist seine eigene Anhänglichkeit an seinen Beruf. Gewiß erkannte auch er, daß zwischen forensischer und parlamentarischer Beredsamkeit ein großer Unterschied besteht, und daß ein Abgeordneter etwas mehr als nur Gesetzeskenntnis bedarf; auch erreicht man mit der bloßen Uebung im Plaidoyer wohl die nötige Gewandtheit für den parlamentarischen Wortkampf, doch dieser selbst hat in der Kammer nur untergeordneten Wert und macht das politische Leben nicht selten unfruchtbar und unersprießlich. Den Durchschnitts-Advokaten fehlt es auf der Tribüne nie an Schlagwörtern und Gemeinplätzen, wohl aber an allgemeinen Ideen, an freiem Blick und an tiefer und präziser Kenntnis in sämtlichen Spezialfächern, die sich auf die Existenz der Nation beziehen. Ohne dies alles gibt es eben keine wahre Politik, welche zumal in unsrer praktischen Zeit immer mehr eine Wissenschaft der Thatsachen wird.

Und seltsam, Maître Rousse, der sein lebenlang sich davon fernzuhalten schwur, er verdankt gerade ihr den größten Triumph seines Lebens. Das Publikum vernahm seinen bisher nur in Fachkreisen geliebten und geschätzten Namen zuerst im Gewühle des Parteikampfes. Als nämlich die nicht autorisierten religiösen Kongregationen des Landes verwiesen werden sollten, da bat man den seit langem konservativer Gelüste bezichtigten Maître Rousse um ein Gutachten, das natürlich gegen die Regierung ausfiel, was diese aber nicht verhinderte, trotzdem ruhig zur Tagesordnung überzugehen. Diese Konsultation ist nun der erste und einzige Grund, warum der Anwalt, der dem Pariser Barreau mehr durch seinen Charakter als durch

sein Talent Ehre macht, die Akademie offen fand, welche sich vor mancher größern Begabung von litterarischem, wissenschaftlichem, künstlerischem und politischem Einflusse verschließt. Seine Wahl ist, wie die seines Vorgängers Maxime Du Camp, eine eminent politische Herausforderung der gelehrten Versammlung und kann daher nicht mit jener Sympathie begrüßt werden, welche sonst des Mannes Bedeutung beanspruchen dürfte.

Im Gegenteil fand sie so ziemlich allgemeine Mißbilligung. Man fragte sich, auf welcher Seite wohl der Rezipient die unendlichen Verdienste des Rezipienden entdecken werde, und das war müßig, denn schon die reaktionären Blätter hatten ja das Mittel angegeben. Ueber die Vorrede zu Chaix-d'Estanges „Discours et plaidoyers“ konnten sie allerdings, obgleich sie möglichst herausgestrichen wurde, viel Ueberschwengliches nicht berichten. Man setzte also die Reklametrompete an einem andern Punkte an. „Maître Rousse,“ sagten die akademiefreundlichen Journale, „ist reich und bewohnt dennoch ein überaus einfaches Appartement. Warum? Bloß seiner blinden Mutter wegen. Diese achtzigjährige Heilige liebt nämlich den bescheidenen Raum, wo sie jeden Winkel auswendig kennt, und würde sich in einer großen und schönen Wohnung wie heimatlos vorkommen. Ist dieses Beispiel rührendster Sohnesliebe nicht erhaben?“ Natürlich ermangelte auch der Herzog von Aumale keineswegs, diese Anspielung zum Entzücken der Hörer in seiner Rede anzubringen, gerade als ob eine schlechte Wohnung ein vollgültiger akademischer Titel wäre. Wenn die Liebe zu seiner Mutter hinreichte, um einer der Vierzig zu werden, so müßte kein halbwegs anständiger Franzose mehr erstaunen, wenn ihm eines schönen Tages die Akademie samt dem Herzog von Aumale, dem Maître Rousse und ihrer Unsterblichkeit zu Füßen liegen würde.

## John Lemoinne.

Bei einer der letzten Akademiewahlen wurde ich an jenes rührende Beispiel antiker Sohnesliebe erinnert, das Virgil in seiner Aeneis erzählt, wo der ehrwürdige Anchises sich eines Zweibeiners in Gestalt seines Sohnes bedient, um aus dem brennenden Troja zu entkommen.

Der neue Aeneas war aber ein Dienstmann, der in seinen kräftigen Armen einen ältlichen, kleinen Anchises mit schmalem Kopfe, breitem, feinlippigem Munde, langer herabhängender Nase und englisch zugestutztem grauen Backenbarte in den von Akademikern wimmelnden Sitzungssaal des Mazarin-Palastes trug. Ich stand im Vorzimmer, als der „Unsterbliche" von seinen Kollegen drinnen enthusiastisch begrüßt wurde.

„Das ist schön von Ihnen, lieber Lemoinne," hörte ich das laute, wohlklingende Organ Augiers äußern, „daß Sie sich doch nicht abhalten ließen, an den heutigen Wahlen teilzunehmen."

„Der verwünschte Treppenfall!" war die ärgerliche, aber nicht eben laute Antwort.

„Sie gleichen einem römischen Senator!" rief der Herzog de Broglie fistulierend, eine wahre Intrigantenstimme.

„Ich begnüge mich, ein französischer Senator zu sein!" gab der moderne Anchises zurück. Ein Gelächter erscholl, dann rückte man die Stühle. Die vierunddreißig Akademiker setzten sich an den grünen Tisch, um zur Wahl neuer Kollegen zu schreiten. Der Dienstmann kam zurück und schloß die Saalthür. Ich hatte gute Lust, ihn zu fragen, wie schwer ein Akademiker und Senator wiegt. Der Leser hätte mir vielleicht für eine so interessante Indiskretion Dank gewußt. Leider wollte der Aeneas keine Auskunft geben. Er war ohne Zweifel bezahlt.

Neben Emile de Girardin, dem ersten Yankee der französischen Presse, dürfte jedenfalls John Lemoinne, unser Anchises, der hervorragendste Vertreter der Pariser Journalistik sein. Während der durch und durch französische Girardin auf seiner paradoxen Jagd nach einer täglichen Idee und möglichstem Wohlleben immer wieder darauf zurückkommt, daß die vermeintliche Macht der Presse ein lügnerischer Gemeinplatz sei,

ist er selbst und sein talentvoller Kollege vom „Journal des Débats“ ein schlagender Gegenbeweis.

John Lemoinne steht heute in seinem achtundsechzigsten Jahre. Er ist als Sohn eines Journalisten und einer geistig sehr bedeutenden Mutter — beide französischer Abkunft — in London geboren. So erklärt sich der englische Taufname. Er kehrte übrigens früh in sein Vaterland zurück und besuchte in Paris das von Klerikalen geleitete Collège Stanislas. Das merkte man schon seiner ersten journalistischen That an, den Briefen aus Rom, wo er über den Papst und das Papsttum schrieb. Seltsamerweise gehörte er damals zu einer kleinen litterarischen Gemeinde, die eine Reform des Katholizismus ohne Papsttum, aber mit dem Papste an der Spitze anstrebte. Fast alle Apostel dieser eigentümlichen Lehre sind früh gestorben, und Lemoinne, der einzig Ueberlebende, ist nach seiner Rückkehr aus der Heiligen Stadt nicht mehr auf sein jugendliches Utopien zurückgekommen. Es war ihm eben auch ergangen wie vielen andern: er war als gläubiger Katholik über den Tiber geflogen und kehrte als Voltaireaner wieder heim. Seinen gemäßigten, stets versöhnlichen Anschauungen widerstrebte allerdings ein gründlicher Abfall, und noch vor kurzem polemisierte er gegen die Theorie von der geistigen und politischen Präponderanz der protestantischen Nationen über die katholischen, d. h. lateinischen Rassen, wobei er vergaß, daß das unleugbare Emporkommen der protestantischen Völker bereits von Rousseau unwiderlegbar begründet und noch früher von Montesquieu in den „Lettres persanes“ vorausgesagt worden ist. Nach seiner Rückkehr von Rom engagierte ihn das „Journal des Débats“, dem er während einer mehr als dreißigjährigen Thätigkeit und bis zum heutigen Tage treu geblieben ist.

Bei seinem Eintritt in die Redaktion war die Zeitung ein konservativ-liberales Gouvernementalblatt, bei Hofe wohl angeschrieben, von ernsthaften Menschen gehalten, im Ausland als der Ausdruck von Frankreichs öffentlicher Meinung sehr verbreitet und nicht ohne jeden Einfluß im Staatsleben*). Die

*) Man kennt die Entstehungsgeschichte dieses Blattes. Napoleon I., welcher Journalisten und Advokaten gleich tief haßte, hatte

Redakteure waren ehrwürdige, verständige und besonnene Ruinen, schwer, aber regelmäßig arbeitend, im Verteidigen von systematischer Langsamkeit, zum Angriffe ganz unbrauchbar, jedem Enthusiasmus abhold, immer anständig, höflich und korrekt, im Stil farblos, doch akademisch. Der alte Guizot wollte dieser fleißigen und zuverlässigen Tageslitteratur besonders wohl, und unter seinem Einflusse wurde das Journal beinahe ein protestantisches Spezialblatt. Die Redakteure waren eigentliche Professoren der Presse, und hinter ihrer Prosa merkte man beinahe den Ferulastecken, den Martial als unausweichliches Attribut eines Schulmeisters bezeichnet.

Ohne die Traditionen umzustoßen, brachte Lemoinne ein frischeres Element in das Blatt, namentlich in stilistischer Beziehung. Der nationale Dualismus seiner Geburt spiegelt sich nämlich auch in seiner Schreibweise wider, und das gibt ihr in den Augen der französischen Leser etwas Pikantes: statt keltischer Subjektivität germanische Objektivität, statt künstlichen Schwungs kühle Schönheit, statt flauer Polemik gewandte Kritik, statt hohler pathetischer Phrasen feine Nadelstiche der Ironie; dabei ein immer wohlanständiger und urbaner Ton, wie er sich für ein so vornehmes Blatt geziemt. Wenn, nach Voltaires Ausdruck, alles Unklare nicht französisch ist, so wäre freilich Lemoinne ein Kernfranzose. Seine Artikel sind eher englisch gedacht, aber kurz, stofflich überreich. Alles, sogar die Wiederholungen, die sich ja in jede journalistische Arbeit, die

---

mit einem einzigen Federzuge 25 Journale unterdrückt. Nur eines war vergessen worden. Es war ein Käseblättchen ohne Bedeutung und Gefährlichkeit. Der Kassierer dieser Zeitung, ein bescheidener Angestellter zu achthundert Frank, besuchte sofort eine Köchin aus vornehmem Hause, deren Mann ein paar tausend Frank erspart hatte. Er erklärte den Leuten seine durch die Umstände eingegebene Idee, ließ sich ihre Ersparnisse geben und übernahm die Leitung des Journals, das er folgenden Tags in großer Auflage drucken ließ. Alle Abonnenten der unterdrückten Blätter kauften es. Die Zeitung hieß: „Journal des Débats“, und der Kassierer war niemand anders als Papa Bertin, dessen Sohn seither mehrfacher Millionär geworden. Die undankbare Nachwelt hat den Namen der Köchin vergessen.

doch nur eine Improvisation ist, allzu leicht einschleichen, sind gewollt und berechnet. Sein Caeterum censeo kehrt wie der Refrain eines Liedes immer wieder, aber steigert sich jedesmal mit bewundernswerter Kunst, und erscheint es zum letztenmal, so hat es eine mörderische Pointe, die den Gegner mitten ins Herz trifft. Aber das alles ist gentlemanlike, nüchtern, immer besonnen, niemals langweilig, taktvoll, sine ira, doch nicht sine studio, und etwa so, wie jemand sprechen würde, der nicht selbst Schauspieler, sonder bloßer Zuschauer ist.

Drei Viertel seiner Leitartikel sind Essays in englischem Sinne und könnten Thackeray unterschrieben sein. Freilich leidet er manchmal an einem Uebermaß von Salonstil, der geradezu an den geleckten Feuillet gemahnt, so daß man den Schreiber beinahe an des Rhetors Longinus Theorie über die richtige Anwendung von Flüchen zum Schmucke des Stils erinnern möchte. Seine Anglomanie erklärt es, daß seine Leaders, die oft von der „Times“ und andern britischen Blättern übersetzt werden, in England fast populärer sind, als in Frankreich. Man fühlt eben dort den verwandten Geist. Sogar das Wesen des wahren Humors ist ihm, trotz aller Koketterie mit Voltaire und Diderot, in Fleisch und Blut übergegangen, und läßt er ihm einmal freien Lauf, so schreibt er ein Meisterstück voll germanischem Temperament, wie seinen Aufsatz über Brummel und das Stutzertum, den man in seinen gesammelt erschienenen „Études biographiques et critiques“ (1862) nachlesen mag. Man heißt eben nicht ungestraft John!

Endlich ist er das, was dem französischen National-Charakter trotz herrlicher Phrasen von Gleichheit und Brüderlichkeit von jeher widerstrebte: ein Kosmopolit im wahren Sinne des Wortes. Von jedem bornirten Chauvinismus frei, bestrebt er sich nach Kräften, die Tagesgeschichte stets sub specie aeterni zu betrachten. Frankreich kommt für ihn erst in zweiter Linie. Wenn auch im ganzen die Pariser Journale von der Mitschuld, den letzten Krieg entfesselt zu haben, durchaus nicht freizusprechen sind, so trifft dieser Vorwurf Lemoinne und sein Blatt nicht im mindesten. Wie er nach dem unglücklichen Kriege niemals in den allgemeinen Chorus vom Deutschenhasse einstimmte, so hat er es auch vor demselben an warnenden

Kassandra-Rufen keineswegs fehlen lassen. Selbst in den Ausbrüchen seines patriotischen Schmerzes blieb er würdig und ließ seine Bitterkeit niemals in ungerechte Wut umschlagen.

Während fast alle Pariser Zeitungen nur Partei-Interessen vertreten und ihre Koterie sogar über ihr Vaterland stellen, hielten sich die „Débats“ stets von solchen Einflüssen frei. Lemoinne huldigte der richtigen Ansicht, daß die Presse nicht zur Magd einer Partei und der Journalist nicht zum Gladiator eines politischen Programms erniedrigt werden dürfe. Lemoinne kämpfte stets abseits als „Wilder“, und seine politischen Glaubenswechsel sind meist das Ergebnis subjektiver Erwägung und nicht auferlegter Einflüsse. Für die Unterdrückten hat er, unbekümmert um die nationalen Interessen Frankreichs, allzeit wacker gekämpft. Er war für die Freiheit der katholischen Kirche in England, für die Selbständigkeit Italiens und Ungarns, für die Sklaven-Emanzipation und schrieb 1864 seine schönsten Spalten für Polen. Nach Königgrätz stand er auf preußischer Seite, denn er betrachtete eben die deutsche Einheit objektiv und begrüßte sie, seinen Prinzipien gemäß, als das Erwachen eines Volkes, das sich selbst, seine Freiheit und den gebührenden Platz im europäischen Konzerte wiederfindet. Es fiel ihm nicht entfernt ein, daß sich Bismarcks Werk früher oder später notwendig gegen Frankreich wenden müsse, und als dies eintraf, überschütteten ihn seine Kollegen mit ihrem Spotte über seine Kurzsichtigkeit.

Konjektural-Politik war überhaupt niemals seine starke Seite, und seine Prophezeiungen zeichnen sich fast alle dadurch aus, daß sie nicht eintreffen. So orakelte er einmal, die parlamentarische Tribüne werde verschwinden und die Zeitung an ihre Stelle treten. „Das parlamentarische System ist tot aus zweierlei Gründen: erstens, weil die Volksvertretung ihre natürliche Rolle aufgab und statt nur die Stimme der Souveränität, auch ihr Arm sein wollte, und zweitens, weil die normale und legitime Bestimmung der Parlamente, das Organ der öffentlichen Interessen zu sein, in der Presse ein vollkommeneres Werkzeug findet.“ Theoretisch liegt schon etwas Wahres in dieser kühnen Behauptung, aber praktisch hat sich Lemoinne selber Lügen gestraft.

Monsieur Guizot hatte aus den Journalisten der „Débats“ nicht nur halbe Pastoren, sondern auch ganze diplomatische Kandidaten gemacht. Niemand war damals der Meinung, daß das Amt des Journalisten, als unsichtbare Macht hinter Thron und Altar zu stehen, weit schöner und edler sei, als irgend eines, das die Menschen verleihen können. Der schlaue Doktrinär dachte anders oder stellte sich wenigstens so. Er schuf das geflügelte Wort: „Der Journalismus ist die beste Karriere, aber man muß ihm nicht treu bleiben.“ Zufolge dieser donguizotischen Theorie waren namentlich die Lenker der „Débats“ gewohnt, die Journalistik, die ja ohnehin an die Stelle der politischen und litterarischen Salons getreten war, als bloßen Uebergang zu betrachten; und der väterliche Minister hielt ihnen fortwährend den Köder eines Gesandtschaftspostens hin, um sie für ihre kindliche Treue zu belohnen. Mehr als Einer von ihnen war im Staatsdienste zu Macht und Ansehen gelangt, als Lemoinne die Redaktion übernahm. Auch er wurde diplomatischer Kandidat, gerade wie Girardin, und so erklärt es sich, daß er stets eine sonderbare Zärtlichkeit für diejenige Macht empfand, die gerade am Ruder war. Bis 1873 orleanistisch gesinnt, hatte er doch eine bedenkliche Vorliebe für das dritte Kaiserreich, dem gegenüber er eine blinde Vertrauensseligkeit an den Tag legte. Er fühlte sich eben allzeit als einen diplomatischen Streber. Ist es nicht rührend, einen hochbegabten Mann zu sehen, der vergeblich nach seiner vermeintlichen wahren Sphäre sucht, die er doch schon längst gefunden hat? Ein Journalist wider Willen! Doch das Ziel seines Ehrgeizes sollte er lange nicht erreichen. Zweimal glaubte er ihm nahe zu sein. Guizot hatte ihm eines Tages einen wichtigen Posten versprochen, aber das war just am Vorabende des 24. Februar 1848! Unterm Kaiserreiche trug er sich schon mit einer regierungsfreundlichen Schwenkung und hoffte, wie sein Kollege und Schüler Prévost-Paradol, der Gesandter in Washington geworden, seinen Traum zu verwirklichen, doch der 4. September 1870 kam . . .

Dies doppelte Mißgeschick gab seinem anglomanisierenden Stile etwas Sarkastisches, Bitteres, Epigrammatisches, das dem veränderlichen Blatt auch in Frankreich manchen Freund

erhielt. Da erschien eben durch allen kosmopolitischen Rauch und Londoner Nebel der Franzose wieder. Die Kommune vermochte ihn sogar ganz um die Geduld zu bringen. Seine Haltung während der dritthalb Monate ist prächtig. Mitten unter dem Schreckensregimente schreibt er in trotziger Kühnheit: „Der sogenannte Wohlfahrtsausschuß, der sich eine Regierung nennt, erteilte uns heute einen ersten Verweis. Was uns überrascht, ist seine Illusion, wir würden uns seinen Dekreten unterwerfen. Der Ausschuß ist so wenig ein Tribunal, als ein Gewehr oder ein Messer ein Argument. Wir kennen keine strengere und entehrendere Strafe, als den Zwang, ihm gehorchen zu müssen. Wir folgen nicht!"

Ein Exemplar dieses Artikels wurde im Redaktionssaale der Zeitung wie ein Ehrendiplom unter Glas und Rahmen aufgehängt. Mit Recht, denn diese mutige That ehrt den Journalisten und das Journal. Aber der um seine Illusionen betrogene Spiritus rector der „Débats" konnte es auch den Republikanern lange nicht verzeihen, daß sie seine diplomatischen Gönner abgelöst hatten. Bis 1873 verfocht er wieder die Sache der Orleanisten und kämpfte in seinen Articles-de-fond für eine konstitutionelle Monarchie. Allein der „Roy" wollte nicht kommen, und Lemoinne wendete sich nach dem Ende der monarchistischen Majorität, um eine Illusion ärmer, der Republik zu. Immerhin gereicht es ihm zum Verdienste, diesen abermaligen Gesinnungswechsel durch zwei mutige Thaten eingeleitet zu haben. Zuerst verteidigte er nämlich den stürzenden Thiers gegen die reaktionäre Koalition und machte in einem Lande, wo der Fluch der Lächerlichkeit mehr als anderswo tötet, die verschworenen Intriganten unmöglich, indem er ihnen den Spitznamen „Bonnets à poils" (Bärenmützen) anhängte. Ebenso tapfer erwies er sich gegen die Attentäter vom 16. Mai, die mit Hilfe des Senats die Deputirtenkammer auflösten und doch nicht den Mut besaßen, den geplanten Staatsstreich zu vollführen. Während des parlamentslosen Halbjahres verfocht Lemoinne mannhaft die Rechte des Landes und der Presse und realisierte so gewissermaßen seinen Traum von der Journalistik, die an Stelle der Volksvertretung tritt.

Zum Danke für seine Haltung wurde er in die französische

Akademie gewählt, welche mit dieser dem brillanten Stilisten erwiesenen Ehre sich selber am meisten ehrte. Am 3. März 1876 feierte sein Blatt gelegentlich seiner Aufnahme in die „unsterbliche“ Versammlung ein wahres Familienfest, denn sein Demiurg trat an die Stelle Jules Janins, der ja ebenfalls den „Débats“ angehört, und wurde von einem andern Débattisten, dem greisen Kritiker Cuvillier-Fleury, begrüßt. Noch nicht genug der Anerkennung. Lemoinne sollte jetzt nach dreißigjährigem Schmachten endlich auch von seiner alten Liebe Erhörung finden: er wurde als Membre inamovible et inviolable in den Senat gewählt. Wie man versichert, soll es freilich der Herausgeber der „Débats“ bitter ungern gesehen haben. Natürlich, denn wie die Entrüstung den Dichter, so macht auch die Enttäuschung den Polemiker, und wenn auch Lemoinnes dimplomatische Velleitäten mehrere bei seinem Rechtsgefühl und seiner Freiheitsliebe doppelt unverständliche Gesinnungen und manchen Gesinnungswechsel erklären, so ist es doch anderseits seinem politischen Ehrgeize zuzuschreiben, wenn sein englisches Fischblut oft in echt französische Wallung geriet und sein kühler Stil individueller wurde und manchmal Kraft, Feuer und Schwung bekam, wie es sich für einen geziemt, der sich ja am Ende doch nicht verhindern kann, ein Franzose zu sein.

Vielleicht um den Sieg des Chef-Redakteurs und die Schlappe des Journalisten zu neutralisieren, schritt der Herausgeber Babst an eine längst notwendige Modernisierung seines Blattes, das sich seines gefährlichsten Rivalen, des trefflich geleiteten „Temps“, nach Kräften zu erwehren hat. Das Löschpapier, worauf bisher Lemoinnes treffliche Prosa zu lesen war, machte gewalkten Lumpen Platz, die sich eher sehen lassen dürfen, und die bequeme Gewohnheit, den Druck tagsüber vorzunehmen, wurde durch die in Paris allgemein gebräuchliche Tirage de nuit ersetzt, die den Redaktionsschluß bis tief in die Nacht hinein zu verschieben erlaubt. O, wie mögen die alten Schlafmützen der Rue des Prêtres-Saint-Germain-L'Auxerrois, wo das dunkle, unheimliche, schmutzige Redaktionshaus steht, aus dem fünfzigjährigen Halbschlummer aufgefahren sein! Und wie werden sie erst über die neueste Häutung ihres Leiborgans

die Köpfe geschüttelt haben! Allmählich rutschte nämlich der ehemalige Schüler des Collège Stanislas von seinem konservativen Liberalismus die schiefe Ebene des Antiklerikalismus und Radikalismus hinunter, um all seine Prinzipien von Mäßigung und Gewissensfreiheit abzuschwören und für den sträflichen Artikel Sieben und den Ultramontanismus zu stimmen. Proh dolor! Dreht euch im Grabe um, Prévost-Paradol, Brüder Bertin, Sacy, Janin, Saint-Marc Girardin! Ja, die bösen Radikalen und Pfaffenfeinde sind es gerade, die den ehemaligen Orleanisten nicht nur in die Akademie und in den Senat gebracht haben, sondern auch den Traum seines Lebens erfüllen wollten. Es wurde ihm — o Seligkeit! — der Gesandtenposten in Brüssel angeboten. Unglaublich aber wahr: er schlug ihn aus. Warum? Man hat es niemals erfahren können. Die einen behaupten, dieses Ehrenamt sei zu schlecht dotirt, um von einem Mann ohne bedeutendes Privatvermögen bekleidet zu werden. Andre meinten, der Herausgeber der „Débats“ habe gegen die Anstellung seines besten Redakteurs intriguiert und ihn mit Hinweis auf seine kontraktlichen Verpflichtungen und durch Verdoppelung seines Gehaltes zum Bleiben veranlaßt. Andre wieder redeten von Familienrücksichten und unbezwinglicher Anhänglichkeit an seinen Beruf und sein Blatt.

Sicher ist, daß der noch rüstige und geistesfrische Journalist, der im altersschwachen „Journal des Débats“ nicht verknöcherte, seither weder unter den grünen Lichtschirmen und speckglänzenden Kahlköpfen der Akademie, noch unter der Majorität ehrwürdiger Mittelmäßigkeiten und aufdringlicher Nullitäten des Senats ein stiller Mann wurde. Er läßt sich von keiner Partei binden und schlendert in gewohnter Unabhängigkeit von einem Fauteuil zum andern, von der Linken zur Rechten, vom Senat zur Akademie, von der Unverletzlichkeit und Unabsetzbarkeit zur Unsterblichkeit.

## Emile Zola und der Naturalismus.

Der Roman ist die einzige adäquate Kunstform der Gegenwart. Er soll kein Bild des Lebens, sondern das Leben selber sein. Je besser und genauer er die Wirklichkeit wiedergibt, um so näher kommt er dem einzigen Ziele der Poesie: der Wahrheit. Was da ist, kann, darf und muß auch der Wiedergabe wert sein, sogar das Häßliche, Ekelhafte, Abstoßende. Der Romancier ist ein Photograph, der aber nie retouchieren soll, und zu seinem Objekte nimmt er nicht das Individuum, sondern ganze Familien, Gruppen, Volksklassen. Physische und moralische Krankheitserscheinungen und Temperamente soll er studieren, auf den Dunst der Phantasie verzichten, Thatsachen sammeln und sie für sich sprechen lassen. Das Gemeinste darf gesagt und geschildert werden, wenn nur der Ausdruck dem Gefühl und der Sache entspricht.

Dieses Credo des neufranzösischen Realismus oder Naturalismus, wie er im Leben genannt, in französischen und russischen Kritiken verfochten, in vielgekauften Romanen gezeigt und in ausgepfiffenen Theaterstücken dargestellt wird, kommt aus dem Munde eines Mannes, der sonderbarerweise aus Italien und Hellas stammt, den Heimatländern des Schönen. Emile Zolas Vater war Bürger von Treviso, seine Großmutter eine Kandiotin. Er selbst ist am 2. April 1840 in Paris geboren, verlor seinen Vater mit sieben Jahren und gleich darauf sein Vermögen in einem Prozesse und kam 1858 mit seiner Mutter aus Aix in der Provence wieder in die Hauptstadt, wo er das Lyceum besuchte und noch vor beendigten Studien als Beamter in ein Zollamt, dann als Kommis in die Buchhandlung von Hachette trat. Der relative Erfolg seiner „Erzählungen für Ninon“ und des Romans: „Die Beichte von Claude“ ermutigte ihn, den Buchhandel mit der Journalistik zu vertauschen, wo er sich aber bald als Wortführer der überrealistischen Maler Courbet und Manet und durch rücksichtsloses Niedersäbeln der akademischen Größen unmöglich machte. Ganz offenbarte sich sein ursprüngliches Talent erst in dem schaurigen Romane „Therese Raquin“, welcher ein ehebrecherisches Verhältniß behandelt, das im Gattenmorde statt ge-

hoffter Ruhe nur neue Leiden und ein entsetzliches Ende findet. Trotz dieses Erfolges wuchs seine Not immer mehr — er hatte mittlerweile seine Jugendgeliebte, ein Ladenmädchen, geheiratet — und materielle, nicht aber künstlerische Bedürfnisse veranlaßten ihn zum Entwurf eines zusammenhängenden Cyklus von zwanzig Romanen, die er gegen jährliche Ablieferung eines Romans und für eine Monatsrente von fünfhundert Frank zu schreiben sich verpflichtete. Der Buchhändler Lacroix ging auf den Vorschlag ein, machte aber bald darauf Bankerott, und erst als Charpentier u. Comp. den Kontrakt übernahmen, konnte Zola, aller Existenzsorgen für die Zukunft enthoben, wieder mit frohem Mut an sein großes Werk gehen.

Die ganze Roman-Serie trägt den Kollektivtitel: „Les Rougon-Macquart, die physiologisch-soziale Geschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreiche". Die ersten Bände, deren jeder einen für sich abgeschlossenen Roman bildet, gingen ohne großes Aufsehen vorüber, dann wurde die Reihenfolge durch den Krieg unterbrochen, der zu Zolas Glück das Ende des Empire herbeiführte, unter welchem das Erscheinen manches Romans unmöglich gewesen wäre. Erst der siebente Band: „L'Assommoir" schlug durch und bewirkte nachträglich auch noch den Erfolg der früher erschienenen Bände. Heute hat jenes Buch die 85. Auflage erreicht, während die übrigen bei der 14.—34. stehen geblieben sind und die letzterschienene „Nana", deren erste 55,000 Exemplare in 14 Tagen gedruckt und abgesetzt wurden, sogar die 100. Auflage erreicht hat. Kein Wunder, daß der Verleger aus freien Stücken den alten Kontrakt zerriß, das beträchtliche „Soll" seines Autors ausglich und ihm einen so bedeutenden Prozentsatz auf jedem verkauften Exemplar einräumte, daß Zola heute Besitzer eines schönen Landhauses und ein reicher Mann geworden ist. Obgleich noch nicht einmal die Hälfte des ganzen Cyklus erschien, so kann man doch über die vorliegenden neun Bände und etwa gar über die Zukunft des Unternehmens und dessen Prinzipien ein Urteil fällen.

Der alte Dumas hieß es den besten Prüfstein eines Theaterstückes, wenn man dessen Handlung in Einem Satz erzählen könne. Man braucht kein Hexenmeister zu sein, um

dies Kunststück auch bei Zolas Romanen fertig zu bringen. Der erste Roman (La fortune des Rougon) schildert die Wirkungen des Staatsstreiches in der Provinz. Der ehrgeize Schuft Pierre Rougon, von seiner starkgeistigen Frau unterstützt, schließt sich auf Anraten seines in Paris studierenden Sohnes Eugène plötzlich der gouvernementalen Partei an und wird nach einem trefflich in Szene gesetzten, sozusagen fingierten Kampfe wider die unschädlichen Republikaner und ohne seine Haut zu Markte zu tragen, Retter, Herr und Tyrann der Stadt. — Besagter Eugène Rougon ermöglicht in Paris seinem Bruder Aristide einen Einblick in die noch geheim gehaltenen Haußmannschen Rekonstruktionspläne, infolgedessen Aristide durch zum Teil betrügerische Häuserspekulationen das Vermögen seiner zweiten Frau vergrößert, welche beinahe am Sterbebette seiner ersten verführt und geheiratet wurde, bald darauf ein von ihm toleriertes blutschänderisches Verhältnis mit ihrem Stiefsohne unterhält und am Ende an Hirnerweichung stirbt (La Curée). Im „Ventre de Paris“ kommt ein aus Cayenne entflohener Achtundvierziger nach Paris, wird zum Inspektor der Markthallen ernannt, läßt sich in ganz unpraktische Verschwörungen ein, wird von der dicken Bratwursterin Lisa, Aristides Kousine, und andren Denunzianten verraten und wieder ins Pfefferland zurückgeschickt. Die „Eroberung von Plassans“ führt uns abermals ins Heimatstädtchen der saubern Familie. Die Regierung entsendet den diplomatischen Abbé Faujas in die legitim wählende Stadt; indem er aber durch die Frauen auf die Männer wirkt und ein regierungsfreundliches Mehr sichert, geht sein hauptsächliches Medium, die hysterische Martha Mouret, die ihn mit ihrer Liebe verfolgt, dabei zu Grunde, worauf der Unterhändler selbst samt seiner Mutter in dem Hause verbrennt, das der eifersüchtige und jetzt wahnsinnige Ehemann in Brand steckt. — Marthas Sohn, Serge, hat den Stand des Geliebten seiner Mutter ergriffen, erkrankt vor lauter exaltiertem Marienkult in seiner ländlichen Pfarre und macht im Parke Paradou, wo er sich erholen sollte, die Bekanntschaft der Kastellanstochter Albine; allein im Augenblick ihrer ersten Schwäche tobt sein wilder Bruder an die Mauer, und der Abbé verstößt, der Pflicht eingedenk, die Versucherin,

die sich nach dem in Freiligraths „Blumenrache“ niedergelegten Rezepte von Düften ersticken läßt (La faute de l'Abbé Mouret). „Seine Exzellenz Eugène Rougon“ beginnt mit der Demission des Titelhelden, welcher aber vermittelst eigener Intriguen und mit Hilfe der von ihm verschmähten, racheburstigen Clorinde wieder zu seinem Minister-Portefeuille gelangt und das schlußlose Buch mit einer Lobrede auf den Konstitutionalismus beschließt. Jetzt sind wir beim siebenten Roman: „L'Assommoir“ (1877) angelangt. Gervaise Macquart kommt mit ihren zwei Kindern und ihrem Geliebten Lantier nach Paris, wird von diesem ehrlosen Louis verlassen und heiratet den Dachdecker Coupeau, der in Folge eines Sturzes arbeitsunfähig wird, sich dem Trunk ergibt und im Delirium tremens stirbt, während sich Lantier, als im ehelichen Bunde der Dritte, häuslich niederläßt, worauf sie selbst in Elend und Laster verkommt. — Ihre schon als Kind zur Straßendirne gewordene Tochter („Nana“) macht aber Karriere, tritt in einer Operette als blonde Venus auf, verliebt sich plötzlich in einen elenden Komödianten, dem zuliebe, obwohl er sie prügelt, sie auf all ihren Luxus verzichtet; kehrt dann aber wieder zu ihren „ernsthaften“ Verehrern, namentlich dem von den Jesuiten erzogenen Kammerherrn Grafen Muffat zurück, dessen Frau sich einem Reporter ergibt und dessen Tochter auf Nanas Wunsch an ein verkommenes Subjekt verkuppelt wird; nebenbei werden zwei Brüder ihr zu Liebe zum Betrüger und zum Selbstmörder, worauf sie dann nach Rußland gastieren geht, reich beladen mit Schätzen von dort zurückkehrt und ganz zufällig an den Blattern stirbt, die sie sich am Krankenbette ihres Söhnchens geholt hat. „Une Page d'amour“ zeigt uns endlich die verwitwete Helène Grandjean, wie sie einen verheirateten Arzt liebt und darob ihr eifersüchtiges krankes Kind vernachlässigt, dessen Tod den Bruch des Verhältnisses herbeiführt.

Diese in Konzeption und Umfang grandiose Biographie einer Familie, die durch ihre epileptische und blödsinnige Stammmutter zu chronischem Laster und Siechtum prädestiniert ist, gibt dem ganzen Cyklus von vorn herein ein pathologisches Interesse, einen fatalistischen Zug. Zum Glück entstammen aber mehrere der hauptsächlichsten Romanhelden, obgleich auch

sie niemals ganz gesunde und erquickliche Figuren sind, weder den Rougons noch den Macquarts, und das bringt schon eine angenehme Abwechselung in diese naturgeschichtliche Serie. Das lobenswerteste sind vielleicht die klaren, einfachen, folgerichtigen Handlungen. Ja, der Verfasser, der fortwährend versichert, daß er nur finden, nicht aber erfinden könne und seine Romane nur mit der Logik und nicht mit der verwünschten Imagination schreibe — wogegen freilich seine dem Eugène Sue nachgebildeten „Mysterien von Marseille“ mit ihrem ausschweifenden Phantasiefluge protestieren — er ist ein ganz raffinierter Techniker, dem auch nicht einer der landesüblichen Handwerkskniffe unbekannt ist. Nur wo es gilt, Intriguen zu spinnen, Minen und Gegenminen anzulegen, beweist sich des Verfassers Kraft nicht fein genug. Die Operationen der racheburstigen Clorinde gegen die Exzellenz Eugène Rougon sind geradezu kindisch, und was die Eroberung von Plassans anbetrifft, so hätte der Hof dazu keinen Abbé, sondern nur ein paar Säcke Moneten in diplomatischer Mission entsenden sollen, um die ganze Bevölkerung käuflicher Lumpen auf die einfachste Art zu gewinnen.

Aber die Handlung ist ja dem Naturalisten Nebensache; auf die Darstellung kommt es ihm an. Bei Zola ist sie rein objektiv und geht vor allem darauf aus, die Figuren samt ihrer Umgebung nicht in knappen Strichen, sondern in breiter Umständlichkeit plastisch greifbar vor den Leser hinzustellen. Ja, der Autor drängt sich so wenig zwischen Leser und Figur, daß er sich deren Sprache bedient, auch wenn er bloß schildert und beschreibt und also gewissermaßen in seinem eigenen Namen spricht. Das Gräßlichste und Schmerzhafteste erzählt er kaltblütig, sachlich und ohne das mindeste Gefühl, und wenn er uns die Leiden der Armen und Elenden nahe legt, so tönt kein Mitleid heraus. Gleichgültig und mechanisch, wie ein Handwerker, sammelt und häuft er Thatsachen auf Thatsachen, Beweise auf Beweise, Farben auf Farben und kramt eine gesamte Studienmappe, seinen ganzen Zettelkasten, um mit Jean Paul zu reden, vor uns aus. Dadurch werden seine Bilder wohl lebensvoll, farbig, plastisch, aber auch überladen, allzu musivisch, zu gekünstelt, und dies um so eher, als ihm jede

Kritik für das fehlt, was interessant oder nicht, was wichtig oder nebensächlich ist. So verschwendet er eine Menge unbedeutender Züge, die weder charakteristisch sind, noch zur Ergänzung des Bildes dienen, an die gleichgültigsten Dinge. Mit der Miene eines Exekutors betritt er den Ort der Handlung, und protokolliert jedes Möbelstück, jeden Riß, jeden Schmutzflecken, und auch das Hebelsche „Fliegeschißli“ wird sorgfältig registriert. Von der Beschränkung, in der sich erst der Meister zeigt, hat er keine Ahnung. Die Figur wird zur Staffage und diese erdrückt die Handlung. In seinen stets minutiösen Beschreibungen, die oft ganze Bogen einnehmen und sich in einem und demselben Buche oft über den gleichen Gegenstand verbreiten, ist alles, wie in der „Luftmalerei“ der Impressionisten, ins vollste Licht gesetzt und ohne Schatten und Perspektive gemalt. Er zeichnet auch das unfaßbare, das Licht, die Luft, den Duft, die Imponderabilien der Natur. Das Unbeschreibliche, hier ist's gethan. Seine Romane haben die Stimmung, die Farbe, den Geruch der Welt, worin sie spielen. Man lese einmal die langen, für manchen Geschmack viel zu langen Naturbeschreibungen, z. B. die fünf Schilderungen von Paris aus der Vogelschau und bei wechselnder Beleuchtung (Page d'amour) oder die grandiose Morgendämmerung, die den „Bauch von Paris“ einleitet, oder das Tableau, worin dieser Roman wie in einem vollen Akkord ausklingt. Im nämlichen Buche geht Zola mit seinen Beschreibungen der unbelebten Natur am weitesten. Gemüse, Würste, Käse, Fische, Geflügel, Kutteln, alle für die Lebensbedürfnisse der Riesenstadt aufgespeicherten Viktualien werden auf ihren Geruch geprüft, wobei die penetranten, fauligen Düfte, besonders in der vielgenannten „Symphonie der Käse“, auf die Zola so stolz ist, eine große Rolle spielen. Noch unleidlicher wird diese Detailkrämerei, wenn er im „Abbé Mouret“ uns mit seinen botanischen Kenntnissen imponieren will und ganze Kunstgärtner-Preiskurante abschreibt.

So kommt es, daß diejenigen Bilder am lebensvollsten erscheinen, wo Zola nicht nach dem Notizbuche, sondern nach mehr oder minder deutlichen Erinnerungen arbeitet. In erster Reihe stehen hier die Schilderungen von Aix oder, nach seinem

Pseudonym, Plassans; denn da der Verfasser bei Abfassung seines Romans nicht Mittel genug zu einer Studienreise an Ort und Stelle besaß, so zeichnete er seiner Jugend Stadt aus dem Gedächtnisse, was das Bild vielleicht unexakt, aber jedenfalls poetisch macht. Denselben Mangel an Autopsie gewahrt man in den Sittenschilderungen der offiziellen Welt des Kaisertums (Exzellenz Rougon), wo er Lulus Taufe, Ministerkonseils, Hoffeste in den Tuilerien, in Saint-Cloud und in Compiègne nur nach dem Hörensagen schildert. Auch die prägnante Beschreibung der Arbeiterkaserne (L'Assommoir) ist aus Reminiszenzen zusammengesetzt; verlebte er doch als Kind mehrere Wochen bei armen Verwandten in Belleville.

Dieselben Vorzüge und Fehler zeigen auch seine Figuren. Sie sind ganz Außenseite, haben nur Nerven, Sinne, Temperament, Fleisch und gehen ganz im animalischen Leben auf. Der Wille, die Gedanken, die Leidenschaften in ihrem Entstehen, das alles ist unsichtbar. Zola legt uns mit seinem Skalpell nicht die Seele bloß, sondern schneidet nur ins Fleisch und stochert nur in den Geschwüren. Er gibt mehr Physiologie, als Psychologie; er materialisiert das göttliche Geschöpf und zeigt uns fast nur seine häßlichen Eigenschaften. Das Dämonische liegt ihm ferne. Seine Verbrechen haben nichts von der erhabenen Schurkenhaftigkeit eines Franz Moor oder Richard III. Sämtliche Rougons und Macquarts, die alle möglichen Gebreste und Laster geerbt haben, sind Kranke und bieten weder ein psychologisches noch ein kriminalistisches Interesse, sondern können höchstens als pathologische Objekte einige Aufmerksamkeit und jedenfalls eher Mitleid als Entsetzen erwecken. Am besten zeichnet Zola die schroffen, kalten, unbeugsamen, weiber- und menschenfeindlichen Charaktere, wahrscheinlich weil er Züge seines eigenen Wesens beimischt. Da ist vor allem der Abbé Faujat und seine ihm ähnliche Mutter („Eroberung von Plassans"), dann Florent, der mitten in den für den Bauch von Paris aufgespeicherten Lebensmitteln nicht satt werden kann und schließlich seine Magerkeit an der Stadt blutig rächen will.

Unstreitig gehört Zola, der fortwährend gegen den Romantizismus donnert und flucht, trotz aller naturalistischen

Schrullen dieser scheinbar abgethanen Schule an. Nicht nur ist sein Stil durchaus à la Viktor Hugo, natürlich ohne dessen lyrische Eigenschaften, aber auch ganze Szenen hätte der Dichter des „Ernani“ gar nicht anders geschrieben, z. B. den halben Wahnsinn des Abbé Mouret, die Verrücktheit seines Vaters („Eroberung von Plassans“), die physiologisch fragwürdige, aber ergreifende Szene, wo Gueule d'or, der wackere Schmied im „Assommoir“, die ehedem geliebte Gervaise als Venuspriesterin auf nächtlicher Straße wiederfindet, sie mit nach Hause nimmt, ihr zu essen und zu trinken gibt und sie unberührt wieder von dannen gehen läßt. Romantisch gedacht ist auch die Manier, stets die Umgebung und sogar die Natur mit der Stimmung seiner Figuren in Einklang zu setzen. Wenn Zola einen schönen Sommertag beschreibt, so folgt gewiß eine freundliche Szene, und im „Assommoir“, wo alle Figuren in Laster und Schande verkommen, ist fast alles grau in grau und unter grauem Himmel gemalt, und sogar das ablaufende Wasser aus der Färberei erscheint entweder blutig rot oder tragisch schwarz oder freundlich grün. Am Geburtstage von Gervaise „platzt die Straße vor Unverdaulichkeit“ und bei den glühenden Szenen im „Hallali“ (Curée) spielt das ganze Treibhaus mit seinen Palmen und Sykomoren die wollüstige Liebesfeier mit. Und romantisch sind auch die Schilderungen von keuschen, aber schon ahnungsvoll schwülen Liebesverhältnissen zwischen Halberwachsenen im „Glück der Rougons“ und im „Abbé Mouret“. Man kann einen jeden seiner Romane nach dem Orte betiteln, wo die Liebesszenen vor sich gehen. Wir haben in „Therese Raquin“ die Liebe im Hause des Mordes, im „Ventre“ die Liebe im Wurstladen und auf dem Fischmarkt, im „Glück der Rougons“ die Liebe auf dem Kirchhofe, in „Nana“ die Liebe dort, wo die letzten Häuser stehen, in „Page d'amour“ die Liebe auf der Anhöhe, gleichsam panoramisch, die Liebe in der Schmiede und Schnapsbude (Assommoir) und die Liebe im „Abbé Mouret“, wo sie gar in einem irdischen Paradiese spielt und in ganz symbolischer Bedeutung eine zweite vermehrte Auflage des adamitischen Sündenfalles darstellt, wobei sogar dies Eden ins Neuprovençalische (lou paradou) übersetzt wird. Also eine naturalistische Symbolik! . .

Ja, der Autor, der in seiner Aesthetik fortwährend die Poesie verleugnet, ist ein Dichter. Nur ein Poet vermag Bilder und Menschen von so strotzender Lebenskraft und unvergeßlicher Plastik zu schaffen. Mag man sich auch über den Säuferwahnsinn Coupeaus und das Sterben der von Gott und den Menschen verlassenen Nana entsetzt abwenden, so muß doch die packende Gewalt der Darstellung anerkannt werden. Und ein entschiedener Dichter spricht auch aus andern Szenen und Genrebildern, z. B. dem Zuge der Gemüseweiber auf den Pariser Markt (Ventre de Paris) oder dem Marsch der Insurgenten durch die einsamen Dörfer der Provence (Fortune des Rougon) oder der Messe des Abbé Mouret oder dem homerischen Wettschmieden zu Ehren von Gervaise (Assommoir). Dahin gehören auch die prächtigen Bilder aus dem Dorfleben (Faute de l'Abbé Mouret), die Wiedergabe des Grand Prix (Nana), die Sitzung des gesetzgebenden Körpers, wo man merkt, wie scharf der ehemalige Parlamentsberichterstatter Rouhers Redeweise und Haltung auf der Tribüne studiert hat. Dann wieder die ganz poetisch aufgefaßten Charaktere, z. B. die Pfarrersschwester Désirée, die von Großmutter Dide die Schwachsinnigkeit geerbt hat und in der Liebe zu ihrer sich täglich vermehrenden Hühnerfamilie wahrhaft mütterliche Freuden empfindet. Ganz an Dickens und Daudet gemahnt die rührende Gestalt der schwindsüchtigen siebenjährigen Lalie (Assommoir), die an ihren jüngern Geschwistern Mutterstelle versieht, von ihrem Vater mißhandelt wird und mit einem zufriedenen Blick auf das bestellte Haus stirbt. Das kleine Ding ist eine Pariserin, sonst wäre es eine ganz unwahrscheinliche Figur. Poetisch empfunden ist auch Albine (Abbé Mouret), welche die Inkarnation des einsamen, verwilderten Parkes sein soll und den ganzen Duft des Paradou vergegenständlicht. „Alle Sinne des Abbés tranken Albine, und er wehrte sich verzweiflungsvoll gegen die langsame Besitzergreifung seines ganzen Wesens." Manche Episoden sind von tiefinnerlicher Poesie, wie die Idylle im „Glück der Rougons". Der kleine Sylvère lernt die siebenjährige Miette durch das Spiegelbild in der Zisterne kennen und kommt dann täglich auf dem verlassenen Kirchhofe mit ihr zusammen. Regnet es, so öffnet die Kleine ihren Avignoner

Fledermausmantel, der für beide Platz hat, und schützt und verbirgt den Gespielen zugleich. Aber die Politik stört dieses altgewohnte Stelldichein. Sylvère schließt sich den durchmarschierenden Insurgenten an und Miette ergreift begeistert die rote Fahne, so daß sie mit ihrer roten Kapuze, die zur phrygischen Mütze wird, beinahe der Göttin der Freiheit ähnlich sieht. Wie es dann zum Kampfe kommt, fällt Miette unter den Kugeln der „Gesellschaftsretter" und Sylvère wird standrechtlich auf dem Grabsteine erschossen, wo die Geliebte zu sitzen pflegte.

Was aber vielen seiner Figuren und Szenen etwas Niederdrückendes und Unerquickliches gibt, ist der Umstand, daß sie nirgends von einem Strahle heiterer Lebensanschauung getroffen werden. Zola fehlt jeder Humor, jeder Esprit, jede Grazie. Die einzigen halbwegs heitern Figuren sind etwa die Vagabunden im „Assommoir" oder der wie aus einem Stücke von Barrière oder Dumas geschnittene Bohémien Claude Lantier („Ventre de Paris"), der als philosophierender Raisonneur die Weltgeschichte nur einen Kampf der Magern gegen die Fetten nennt. Am bedenklichsten zeigt sich dieser Mangel natürlich dort, wo er Figuren aus solchen Kreisen einführt, die schon zu ihrem Handwerk etwas Grütze brauchen. In der ganzen „Nana" kommt auch nicht Ein witziges oder geistvolles Wort vor, und doch begegnen wir fast lauter Typen aus der guten und gebildeten Gesellschaft. Alle diese Vertreter des Adels, der Finanz, der Kunst und der Journalistik sind aber blöde, bestialische Gesellen. Dieselbe Erscheinung ist auch dort zu beobachten, wo Zola nach bekannten Modellen arbeitet. In der „Exzellenz Rougon", den sich Daudet jedenfalls zum Muster genommen, bringt er zum erstenmal mit den Zügen berühmter Zeitgenossen ausgestattete fiktive Personen. Beinahe zu jeder Figur kann man das Modell nennen. Der keusche, herzlose Minister Eugène Rougon ist der „Vizekaiser", Eugène Rouher, Gräfin Clorinde und ihre Mutter sind die Gräfin Montijo und ihre Contessina Eugénie, doch auch mit Zügen der Fürstin Metternich und der Gräfin Castiglione vermischt. Aber welch ein roher, plumper, geistloser Tropf wurde aus Morny in Zolas Herzog de Marsy! Auch Napoleon III. und die Kaiserin treten handelnd und sprechend

auf; ihre äußere Erscheinung ist treffend wiedergegeben und nicht in der Kolportage-Romanmanier eines Samarow oder Mels; doch auch hier welche Geistesschwäche und Erbärmlichkeit! Und jetzt noch ein Wort über den Stilisten.

„Eine Sprache ist eine Logik," sagt Zola einmal. „Man schreibt gut, wenn man eine Idee oder ein Gefühl durch das richtige Wort wiedergibt. Alles Andere ist nur Flitter und Aufputz. Um gut zu schreiben, muß man einen starken Eindruck von dem haben, worüber man schreibt, und ihn mit der größten Intensität und Einfachheit reproduzieren. Die Gabe, die den Meister macht, besteht zuerst in einem eigenen, individuellen Gefühl und dann im exakten Aufspüren des Ausdruckes. Wenn er unmittelbar und rein von litterarischer Beeinflussung ist, geradenwegs der Wirklichkeit entspringt, so wird er mächtig und ewig jung in der Vibration des Lebens sein. Weniger Kunst und mehr Kraft, Rückkehr zur vierschrötigen und klaren Sprache des XVII. Jahrhunderts und immerwährende Sorge, damit der Ausdruck das Gefühl nicht outriere!" Der Mann, der so hoch von der Sprache denkt, ist auch ein Meister in ihrer Handhabung. In diesem Bezug steht er turmhoch über Balzac. Tagelang brütet er über einem Wort, einem Ausdruck, daher denn auch sein Stil Präzision, Farbe, Relief hat. In der Abwechselung und dem Reichtum des Ausdrucks steht er unerreicht da, denn kein Wort darf sich bei ihm im Intervall von 50 Zeilen wiederholen. Seine Epitheta sind charakteristisch und farbig, und Kakophonien und Illogismen sind sorgfältig vermieden; freilich vermißt man oft auch Maß und Frische im Ausdruck. Seine Prosa riecht nach dem Oel der nächtlichen Lampe, und nur zu oft verwechselt er Einfachheit mit Trivialität. Er ist der Kolorist unter den Schriftstellern. Der Reichtum seiner Palette ist um so größer, als er sich nicht an die abgegriffene akademische Sprache hält, sondern das von den Romantikern, Viktor Hugo und namentlich Théophile Gautier, erweiterte Wörterbuch und namentlich an den Argot von Paris hält. Zumal in letzterer Beziehung geht er weder mit künstlerischem noch kritischem Geschmacke vor, und er hat mit manchem Wort und Ausdrucke eine zweifelhafte Bereicherung der Schriftsprache geliefert. Das Wesentliche dabei ist ihm der charakteristische Ausdruck, die Lokalfarbe, die

Stimmung. Diese erreicht er um so mehr, als er sich stets einer Objektivität befleißt, die im Roman bisher unerreicht da steht. Seine Personen handeln und sprechen an sich und nicht durch das Medium des Dichters. Ja, auch im deskriptiven Teil ist z. B. das „Assommoir“ in der Langue verte der Arbeiterquartiere geschrieben, wie „Nana“ im Jargon des Breda-Viertels. Es verschlägt dabei wenig, daß er diese Mundart nicht aus dem Leben, sondern aus dem Buche und zwar aus Delvaus „Dictionnaire de la langue verte“ genommen hat; die Hauptsache besteht in der Wirkung, die er in der That erreicht. Daher ignoriert man auch am besten die meist begründeten Vorwürfe seiner Gegner, daß er für das „Assommoir“ ganze Redensarten, Namen und Typen dem Buche über den „Sublime“ von Denis Poulot, für „Page d'Amour“ ganze Seiten aus Casanova, für „Nana“ ein Kapitel aus Faublas, für „Abbé Mouret“ viele Stellen aus Thomas a Kempis entnommen habe. Die Hauptsache ist, daß er daraus total originelle und trotz aller Fehler bedeutsame Werke geschaffen hat. Er ist jedenfalls ein origineller und originaler Kompilator.

Aber nicht nur ein künstlerisches Gefühl liegt dieser Anwendung der gemeinsten Sprache zu Grunde, sondern auch die kluge Berechnung des Praktikers. Wie Richard Wagner das uferlose Wogen seiner Dissonanzen nur dadurch erträglich macht, indem er von Zeit zu Zeit einen wirklich rein melodiösen Satz und auch grob sinnliche Effekte einflicht, so macht Zola seine riesenhaften Beschreibungen, die auf die Dauer langweilen würden, durch riskierte oder brutale Szenen und cynische Ausdrücke dem großen Publikum pikant. Darum sind seine Werke aber nicht unmoralisch, wie seine Feinde glauben lassen möchten. Das Laster ist allzu naturgetreu in seiner abstoßenden Häßlichkeit gemalt, um verführerisch zu wirken.

Jedenfalls ist die politische und kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Novellen lange nicht so groß, als der Verfasser sich und uns fortwährend einredet. Gerade weil sich sein Blick, gleich dem des feiner angelegten Daudet, zu sehr im einzelnen übt und verliert, fehlt ihm die Uebersicht und daher die Parteilosigkeit, die der umfassendere Balzac in so hohem Grade besaß. Alle diese verlotterten Verhältnisse, die Zola nur unterm

Kaisertum für möglich zu halten scheint, die Hysterie von Renée — nebenbei eine ganz George Sandsche Figur — Nanas Prostitution, Coupeaus Säuferwahnsinn, Eugène Rougons Stallknecht-Passionen, Satins lesbische Liebhabereien sind keineswegs nur für das Kaiserreich typisch, das neben großer Korruption doch eine bisher unerreichte Blütezeit der Volkswirtschaft und Industrie bezeichnet. Wären damals die obern Zehntausende, die Bourgeosie, der vierte Stand wirklich so durch und durch faul gewesen, so würde diese ganze Gesellschaft die Stürme des schrecklichen Jahres nicht so trefflich überstanden haben, und die Wiedergeburt des Landes hätte sich kaum so schnell vollziehen können. In der „Exzellenz Rougon" sind alle ohne Ausnahme Schwindler und Lumpenhunde, im „Bauch von Paris" alle durch die Bank Polizeispitzel und agents provocateurs, in „Nana" alle bis auf das halbreife Jüngelchen Dummköpfe und Lotterbuben. In sämtlichen neun Romanen, die etwa tausend Charaktere und Typen zählen, fände man nicht einmal die fünf Gerechten, die zu Sodoms Errettung genügt hätten. Das ist zu wenig — oder zu viel!

Nicht minder schief steht es um den sogenannten wissenschaftlichen Wert, den Zola für seine Romane beansprucht, gerade wie Balzac sich in der Vorrede zu seiner Comédie humaine einen Docteur des sciences sociales nannte. Aber dieser „unser Aller Meister" ließ wenigstens seine Werke für sich sprechen, während Zola seinen Romanen einen ganzen Stoß ästhetischer und philosophischer Dissertationen anhängt, der sie statt zu erläutern und zu erklären nur noch mehr verwirrt. Mit dem dunklen Drange des Autodidakten wirft er sich eines Tages über die Schriften des Physiologie-Professors Claude Bernard und des Philosophen Taine. Nachdem er von des ersteren: „Étude de la médecine expérimentale" vielleicht nur den Titel gelesen, oder jedenfalls nicht mehr verstanden hat, ersetzt er das Wort „médecine" mit „roman" und sein bis zum Ueberdruß citierter Ausdruck „Experimental-Roman" hat gar keine andre Quelle. In Taines Werken aber liest er etwas von „Analyse", vom Einfluß der umgebenden Mitte (influence du milieu) und von „menschlichen Dokumenten", und sofort wendet er dies wissenschaftliche Rüst-

zeug auf seine dichterischen Hervorbringungen an und nennt sich den ersten Romancier, der nach naturwissenschaftlicher Methode arbeitet. O, wie werden Bernard und Taine — von diesem wissen wir es persönlich — über diesen wunderlichen Schüler lachen, der für seine Bücher einen wissenschaftlichen Wert beansprucht, während doch die exakten Fächer auch positive Fakta fordern und jede Quelle ignorieren, wo sich eine wenn auch noch so schwache Phantasie mit ihren unmöglich zu kontrollierenden Fiktionen beimischt! Ein Romandichter kann noch so viel Auszüge aus medizinischen und philosophischen Büchern machen, er experimentiert höchstens mit seiner Phantasie. Ja er ist trotz sitzlederner Sorgfalt und menschlicher Dokumente nicht unfehlbar. Im „Abbé Mouret" blühen die Blumen verschiedener Jahreszeiten zugleich, in „Page d'amour" sehen wir 1857 schon die Ausstellungstürme von 1878, und Julius Rodenberg hat ganz richtig herausgebracht, daß die kleine Nana im „Assommoir" drei Lebensjahre überspringt.

Das ganze Kartenhaus seiner pseudogelehrten Theorien fällt beim geringsten Hauche der Kritik zusammen. Er will in seinem Cyklus erklären, „wie eine Familie, eine kleine Menschengruppe sich in einer Gesellschaft ausbreitet, indem sie 10—20 Individuen gebiert, die auf den ersten Blick ganz verschieden scheinen, aber welche die Analyse eng miteinander verbunden zeigt." Aber trotzdem er die Abhandlung über Vererbung von Dr. Lucas gelesen, so gelingt ihm seine Darstellung „der Filiation des Lasters bei den Abkömmlingen derselben Familie" doch nur halb, mag er auch die Vererbungstheorie in seiner wissenschaftlichen Halbbildung noch so sehr als ein feststehendes Faktum acceptieren und verkünden. Seinen „Rougons-Macquarts" liegt dort, wo er sich über die Physiologie der Abstammung, der Prokreation, der Vererbung verbreitet, ein ganz phantastischer Darwinismus zu Grunde. Wohl kann die geistesschwache, hysterische, epileptische Urahne ihre Nachkommenschaft durchkränkeln, aber nimmermehr bei so konstanter Blutmischung und Rassenkreuzung, wie sie hier stattfindet. Da die Rougons und Macquarts nie unter einander heiraten, so verwischt sich und verschwindet wohl nach und nach das Erbübel. Die Natur ist viel weniger konsequent und grausam als Zola.

Kann aber anderseits z. B. die Tochter eines dermaßen in Grund und Boden verderbten Geschlechtes und zumal im wahnsinnigen Suff verkommener Eltern die schöne, üppige, kerngesunde Nana sein?!

Ganz ähnlich verhält es sich mit seiner Behauptung, als wage er etwas noch nie Dagewesenes. Nicht bloß seine Vorgänger und Meister Balzac, Flaubert, Goncourt, Feydeau schafften Aehnliches, auch der verpönte Viktor Hugo behandelt verwandte Stoffe. Der Naturalismus ist nicht Anfang, sondern Ende einer litterarischen Bewegung, die vor fünfundzwanzig Jahren begann und ohne den Romantizismus gar nicht entstanden wäre. Er ist keine demokratische, keine republikanische Kunst, sondern bloße Fortsetzung der Litteratur des Kaiserreiches. Das von ihm empfohlene Rezept —

„Que la nature donc soit votre règle unique“,

singsangt schon die ehrwürdige Perücke Boileau — ist so alt wie die Kunst. Jeder Schriftsteller arbeitet ja mehr oder weniger getreu nach der Natur, da doch einmal selbst einem Zola nur die relative Wahrheit realisierbar ist. Ja, die verschrieenen Klassiker kommen in mancher Beziehung oft und in psychologischen Dingen immer der Wirklichkeit viel näher als Zola, und auch die Anwendung der sogenannten menschlichen Dokumente ist ein uralter Dichterbrauch. Wissen wir doch, daß der gewissenhafte Schiller sogar das Kochbuch seiner Frau — Kapitel: über die Fische — nachschlug, als er den „Taucher“ schrieb! Nur in den Stoffen zeigt unser Franzose eine nie dagewesene Keckheit — oder Frechheit. Er vergißt, daß die Schilderung gewisser Krankheiten Sache des Arztes ist, und daß der gute Geschmack auch seine Berechtigung hat.

Aber Zola denkt sich seinen Naturalismus als eine nicht bloß litterarische, sondern auch politische, religiöse, soziale Reform und erklärt in seiner Schrift: „Die Republik und die Litteratur“, wo er sich auch als Atheisten und Verächter der Philosophie und des Ideals der Poeten darstellt, die Republik müsse entweder naturalistisch oder gar nicht sein. Gerade wie sich der geniale Balzac in seinem Größenwahne mit Napoleon verglich! Sein Erfolg ist ihm eben in den Kopf gestiegen. Diese Vermaterialisierung der Kraft liegt ja in unsrer Zeit.

Daher klatscht denn auch das große Publikum ihm so gut wie dem Impressionismus und der Zukunftsmusik Beifall. Es ist eine Mode, die so gut vergehen wird, wie der Romantizismus Viktor Hugos und der Realismus Champfleurys. Wie diese, bezeichnet der Naturalismus eine bloße Etappe, doch keinen Fortschritt nach oben, aber er dürfte wenigstens das Gute haben, daß er einen heilsamen Rückschlag hervorrufen wird. Gleichwie die Homöopathie gegen den übertriebenen Gebrauch von Arzneien reagierte, so bildet der Naturalismus bloß ein Protest gegen den Phrasenschwulst Viktor Hugos, den süßlich eleganten Idealismus Feuillets, die langweilige Schulmeisterei von Cherbuliez. Alles Andre ist Modesache. Schon die Abwesenheit von Geist und Grazie muß ihm das französische Publikum entziehen, sobald erst einmal der Reiz der Neuheit und des Skandals vorüber sein wird. Aber dem Naturalismus droht auch die Klippe seiner eigenen Maßlosigkeit. Da er die beste, wichtigste und hoffentlich wohl auch größte Seite des Lebens: das Gute und Schöne ignoriert, so verschließt er sich in einen engen Stoffkreis, der keine neuen Horizonte und keine Vergrößerung des Gedankenreiches bietet. Es ist eine Sackgasse, die nur zu Kloake und Lupanar führt. Schon hat der Meister diesen verhängnisvollen Weg betreten, auf dem ihm seine talentlosen Schüler vorangeeilt sind. So ist der Naturalismus, der ein nützlicher Wegweiser hätte sein können, zu einer Vogelscheuche geworden. Am Ende wird ihm der Ekel des Publikums oder die hochwohllöbliche Polizei Halt gebieten.

---

## Eugène Labiche.

Es war im „schrecklichen Jahre“. Das deutsche Heer zog seine Kreise immer enger um das hungrige Paris und immer weiter über die Provinzen bis zum atlantischen Ozean und zum Garten Frankreichs, der Touraine. Auch die furchtbare Sologne, südlich von Orleans, wurde besetzt, und ein starker Trupp pommerischer Füsiliere marschierte in ihr schönstes Dorf, das freundliche Launoy, dessen Maire, ein Teufelskerl mit dem

gemütlichsten Gesichte, aber einem verdammt maliziösen Lächeln sich hoch und teuer verschwor, den Prussiens, obgleich sie das Dorf anzuzünden und ihn selbst zu erschießen drohten, keinen Bündel Stroh liefern zu wollen, weil man den unfehlbar nachkommenden Francstireurs notwendig auch etwas lassen müsse.

„Wohlan," sagte der deutsche Kommandant, der auf den angeschlagenen naiv-unverschämten Ton einging, „ich verspreche Ihnen, Ihr Leben zu schonen, aber Sie müssen mich unverzüglich benachrichtigen, sobald diese angekündigten Freischärler in Sicht sind."

Der Maire lächelte nicht mehr. In komischem Zorne sprang er auf und rief:

„Herr, ich bin kein Spion! Erschießen Sie mich lieber, wenn's Ihnen Spaß macht!"

„Dann wird das Dorf eingeäschert," erwiderte der Hauptmann, „aber gleichviel, Sie sind ein braver Mann!"

Der Maire atmete leichter, denn vom Erschießen sprach man also nicht mehr, und das war schon etwas gewonnen, sogar — namentlich für ihn selbst — etwas ganz Wesentliches. Jetzt galt es noch, das Dorf zu retten.

Als folgenden Tages eine Patrouille durchmarschierte, sagte er zu ihrem Führer: „Himmel, was haben Sie doch für einen charmanten Hauptmann! Ja, das ist ein famoser Militär! Und wie distinguiert er aussieht! Er ist im vollsten Sinne des Wortes das, was die Engländer sehr treffend einen Gentleman nennen!"

Bald darauf kam es bei Launoy zu einem Gefechte. Der Maire wurde unter Eskorte abgeführt. „Aha, jetzt geht's an den Kragen oder allerwenigstens nach Mainz oder Düsseldorf als Kriegsgefangener," dachten Alle im Dorfe. Die Frau Maire stopfte vorsorglich die Taschen ihres Gemahls mit Schokolade und Schnupftüchern . . . Es ging ihm wie dem Marlborough im Liede: „Qui sait s'il reviendra?!"

Man führte ihn vor den Hauptmann.

„Herr Maire," sprach dieser, „ich habe Sie holen lassen, denn ich wollte nicht scheiden, ohne Ihnen Adieu gesagt zu haben . . ."

Man denke sich das plötzlich aus tiefster Betrübnis zu

seligster Freude verklärte Gesicht des braven Maire, der seine Gemeinde und sich selbst durch einen Komödienkniff gerettet sah. Aber der Deutsche fügte hinzu, indem er ihm die Hand schüttelte:

„Nein, danken Sie mir nicht, ich bin Ihnen verbunden. Ich habe erfahren, wer Sie sind, und danke Ihnen für all die heitern Stunden, die Sie mir bereitet haben. Meine Herren“ — und dabei wendete er sich gegen die anwesenden Offiziere und Unteroffiziere — „der wackere Maire von Launoy ist Herr Eugène Labiche, der erste Lustspieldichter von Frankreich!“

Wer den trotz aller Erfolge stets bescheidenen und jedem Aufsehen aus dem Wege gehenden Autor kennt, der möchte darauf wetten, daß er in jenem Augenblicke, der vielleicht den schönsten Triumph seines Lebens bezeichnet, am liebsten durch irgend eine Versenkung verschwunden wäre, wie der Prinz Alzeador in seiner Feerie: „Le Roi dort“. Fühlt dieser Dichter und Bauer in Einer Person sich doch am behaglichsten als obskurer Landwirt, dessen Lieblingsgedanke derjenige an seine neunhundert Hektaren Land und seine Schafzucht ist, und der sich gerne rühmt, nichts weiter zu sein, als ein sachverständiger Hammelkeulen-Fabrikant, „un fabricant de gigots, voilà tout!“ Nicht Paris, wo er die Wintermonate verbringt und seine im Sommer geschaffenen Stücke aufführen läßt, ist seine wahre Heimat; er lebt erst ganz und voll auf, wenn er dem modernen Babel entfliehen und zu seinen besagten Hammeln zurückkehren kann. Dort aber läßt er nicht nur arbeiten, er greift selber herzhaft zu. Die Früchte gedeihen am schönsten, wenn er okuliert; er säet und erntet eigenhändig; er begießt selber die Zierpflanzen, wie sein Ernest Jobelin in „Le plus heureux des Trois“, aber nicht wider Willen, wie dieser; und besucht man ihn in seinem Pariser Absteigequartier in der Rue Caumartin, so schreibt er gewiß eben an seinen Verwalter. Sein Herz ist im Hochland; er treibt Landwirtschaft — durch die Post. Sehen wir nun, wie dieser leidenschaftliche Ackerbauer und Viehzüchter der Verfasser von Lustspielen, Possen, Vaudevilles und Feerien geworden.

Labiche ist ein Kind des Glückes. Er wurde am 10. Mai 1815 als einziger Sohn eines reichen Kaufmannes in Paris

geboren. Sein Vater überließ ihn ganz seinen Neigungen und beeinflußte ihn in keiner Weise bei der Wahl seines Berufes. Eugène hätte Kouponschneider werden können, doch er haßte das süße Nichtsthun. Er strebte also nach dem Barett des Advokaten. Aber das juristische Studium behagte ihm nur wenig, und er brauchte volle zwölf Semester, um Lizentiat zu werden. Desto mehr kümmerte er sich um die schönen Wissenschaften und namentlich um das Theater.

Mit seinen Studiengenossen Marc Michel und Lefranc schloß das bemooste Haupt einen Mitarbeiterbund; jeder von ihnen mußte schwören, nichts ohne Beihilfe der beiden andern hervorzubringen und keine fremden Ratschläge und Hilfeleistungen anzunehmen, um am Ende, Dank dieser obligatorischen Kollaboration, gemeinsam zu Ehre und Ruhm zu gelangen. Das erste Stück dieses Triumvirates: „L'Homme infiniment poli", wurde beim Palais Royal eingereicht und sofort angenommen. Auf der Leseprobe setzte der Direktor die drei Studiosen den Talenten nach, die er einem jeden von ihnen zuschrieb: Marc Michel, dann Lefranc und ganz zu unterst am Tische Labiche. Diesen hielt er bloß für einen dilettierenden Millionär, dem es mehr um freien Zulaß zu seiner Bühne und namentlich zu den Schauspielerinnen, als um Lorbeeren zu thun sei. Als sich daher Labiche nach dem Erfolge seines Erstlings mit einem neuen Stücke und als dessen alleiniger Verfasser meldete, da lachte ihm der Direktor höhnisch ins Gesicht. „Was, ein Stück von Ihnen? Das wird was Sauberes sein?!" Gleichwohl las er es und war entzückt. „Le jeune Homme pressé" wurde einer der größten Treffer des Palais Royal.

Beim nächstfolgenden Erzeugnisse der Firma wollte Marc Michel wieder seinen gewohnten Ehrenplatz neben dem Bühnenlenker einnehmen, aber dieser winkte dem lange verkannten Labiche mit den Worten:

„Bitte, mein Lieber, setzen Sie sich neben mich!"

Die nächste Hervorbringung der drei Unzertrennlichen, das Drama: „L'Avocat Loubet", wurde beim kleinen Pantheon-Theater eingereicht. Der Direktor war seines Zeichens Hutmacher und hatte als solcher die Mitglieder der Prüfungskommission ebenfalls aus seiner ehrsamen Zunft gewählt. In

der Leseprobe saßen nicht weniger als vier Hutmacher über die Autoren zu Gericht. Labiche hatte seine Angströhre neben sich gestellt und war in der Lektüre bis zur zweiten Szene gediehen, als der erste sachverständige Kopfschuster wie von ungefähr den Cylinder ergriff, einen Blick auf die darin eingeschriebene Firma warf und ihn schweigend, aber kopfschüttelnd seinem Nachbar zuschob. Der zweite Hutmacher ahmte das Beispiel seines Kollegen nach. Der dritte ebenso, desgleichen der vierte, der Direktor. Es entstand ein allgemeines Schütteln des Kopfes.

„Pardon," unterbrach endlich der Direkter den immer unverdrossen fortlesenden Labiche, „geben Sie sich keine weitere Mühe mehr. Das Schauspiel paßt uns nicht."

Man wies ihn ab, weil er seinen Hut bei einem andern Fabrikanten gekauft hatte! Wer hätte je an einen solchen Einfluß der Kopfbedeckung auf die dramatische Kunst gedacht?

Im Jahre 1848 — das Triumvirat war bereits gesprengt, weil Lefranc gegen alle landwirtschaftlichen Prinzipien Labiches bloß ernten, aber nicht säen wollte — entfesselte der harmlose Autor sogar einen wilden Theaterskandal, wobei man nichts weniger als seine — Kutteln zu essen forderte. Er hatte nämlich in seinem Vaudeville: „La Rue de l'Homme armé" die Insassen der National-Ateliers als die notorischen Faulenzer, die sie waren, auf die Bühne gebracht. Die obern Galerien waren von den Männern des „Clubs des Clubs" besetzt, welche zufällig just in der Rue de l'Homme armé ihr Vereinshaus hatten. Es brach die reine Theater-Revolution aus und das ganze Haus brüllte: „Les tripes de l'auteur!" Folgenden Tages wurde der vierte Akt von Cavaignac, „als eine Beleidigung der Herren Arbeiter", verboten. Dies war und blieb das einzige Mal, daß Labiche sich von seinen Kollaboratoren dazu bewegen ließ, die politische Satire des Aristophanes nachzuahmen. Eher strebte er nach den Zielen des Plautus, mit dessen Werken seine Komödien überhaupt viel Aehnlichkeit haben. Dumas fils war der erste, der darauf hinwies. Damals ließ Labiche sogleich die sämtlichen Werke des römischen Komikers aus der nächsten Buchhandlung holen und las sie alle nacheinander durch, um sich am Ende eingestehen zu müssen, er habe sich dabei schrecklich gelangweilt.

Die banausische Seite seines Talentes ist nicht unschwer nachzuahmen, wie er denn auch Schule gemacht hat. Die Situations-Komik ist ihm alles. Das Verwechselungsmotiv von Personen und Dingen wird so lange hin und her gewendet und ausgebeutet, bis alle komischen Seiten erschöpft sind. Keine Facette entgeht seinem Blicke, keine Kombination bleibt ihm unausgeführt. Mit der Wahrscheinlichkeit nimmt er es nicht allzu genau, die Möglichkeit genügt ihm mit Recht. Seine Werke sind ein Lexikon des Wirrwarrs. Da ist einmal das Quiproquo: zum Beispiel ein Heiratskandidat richtet sein Gesuch an den unrechten Vater; zwei katzenjammervolle Spießbürger bilden sich ein, in betrunkenem Zustande einen Mord begangen zu haben; die Verwechselung zweier Bräute auf einer Doppelhochzeit; ein Arzt ohne Patienten und ein Kuchenbäcker halten sich gegenseitig für Millionär und Medizinalrath. Muster in dieser Art ist der mit Gondinet verfaßte Dreiakter: „Le plus heureux des Trois“, wo es sich um die erste und die zweite Ehefrau desselben Hahnreis und um deren beziehungsweise Liebhaber dreht, eine Kombination, die sich mutatis mutandis auch in den nicht weniger köstlichen Seitenstücken: „Doit-on le dire?“ und „Célimar le bien-aimé“ findet. Und wer zählt die Verwechselungen im „Florentiner Strohhut“, der in Gemeinschaft mit den feinern Lustspielen: „Sand in die Augen“ und „Die Lebensretter“ („Le Voyage de Monsieur Perrichon“) zum deutschen Repertoire gehört? Oder ferner der Imbroglio, wo die im ersten Akte vorgeführten Personen durch allerlei Verwickelungen in Bewegung gesetzt werden, sei es zur Jagd nach einem Schwiegersohne, oder auf die Suche nach einem Strohhute, oder behufs einer Vergnügungsreise. Da sind ferner die Figuren oft bloß skizzirte Typen, und an die Stelle der Individualisierung treten, wie komische Leitmotive, stereotyp wiederkehrende Redensarten, z. B. in „Mon Isménie“ des Liebhabers Ausruf: „Pincé! Je suis pincé! Pinçatus sum!“ Die Hauptperson ist fast immer und überall der französische Spießbürger, wie ihn Henri Monnier im Joseph Prudhomme zuerst gezeichnet und gespielt hat: ein mürrischer oder verliebter oder unterm Pantoffel seufzender, gravitätisch bornierter Philister, der schon auf der Affiche komisch

wirken soll. Der gemütlich-feine Geoffroy vom Palais Royal kreierte alle diese Perrichons, Marjavels, Poparels, Martins; sie sind ihm auf den Leib geschnitten. Labiche denkt überhaupt bei der Arbeit stets an seine chargierenden Interpreten vom Palais Royal, diesem ideal-mädchensichern Theater, wo der Dichter keine Rücksichten zu nehmen braucht und alles wagen und sagen darf: an den kleinen Gil Peres mit seinen hohen Perücken, an den ewig heisern Lhéritier mit den schelmisch zwinkernden Augen, an den langnasigen Hyacinthe, an den krüppelhaften Lassouche, an den Grimassen schneidenden Brasseur — von denen jeder seine altbekannten, aber immer wirksamen Effets in seine Rolle interpoliert. So kommt es, daß Emile Augier mit vollem Rechte behaupten kann, Labiches Theater gewinne bei der Lektüre um hundert Prozent, weil die burleske Seite in den Schatten und die rein komische ins Licht trete. Soweit über die Manier von Labiche, deren Mängel meist dem Genre anhaften.

Was jedoch von keinem seiner Schüler nachgeahmt werden kann, das ist sein fröhlicher Geist, seine Originalität, sein lebendiger Witz, seine sprudelnde Phantasie und jener von Vischer als notwendigstes Attribut des echten Lustspieldichters gepriesene ruhige und klare Blick, der durch keine Gewalt der Erfahrung getrübt wird und großes und kleines als die ungetrennten Seiten eines Weltwesens erfaßt. Labiche ist auch der einzige französische Schriftsteller, der echten Humor und das Wesen der Gemütlichkeit besitzt. Seine gefährlichsten Rivalen vom Palais Royal, Meilhac und Halévy, sind schärfer, satirisch mehr pariserisch. Labiche ist in seinen Werken wie in seinem Leben gutmütig, liebenswürdig, des Hasses unfähig. Er beobachtet scharf, richtig und tief. Allerdings schmeicheln seine Reproduktionen manchmal ein wenig; wer jedoch seine harmlosen Chargen durchschaut, bei denen man oft nicht weiß, wo die Realität beginnt und die Bouffonnerie aufhört, der versteht seine feine Ironie und seinen freien Humor, der sich unter leichten Späßen verbirgt. Labiche ist ein harmloser Philosoph, der seine Zähne nur beim Lachen zeigt.

„Sucht in den höchsten Werken unsrer Generation eine Komödie von tieferer Weltkenntnis als ‚Le Voyage de Mon-

sieur Perrichon' und von philosophischem Blick als ,Misanthrope et Auvergnat!'" ruft Augier. Aber Labiche ist kein gespreizter Theaterdozent wie Dumas fils; es fällt ihm nicht ein, die Sitten zu strafen oder gar zu bessern, denn er weiß nur zu wohl, daß er sich an ein Publikum wendet, dem die Schaubühne das gerade Gegenteil einer moralischen Anstalt ist, daß Theaterstücke noch niemanden gebessert haben und daß es ihm selbst am wenigsten gelingen würde. Er versetzt auf die Rampe, was er im Leben gesehen: die tausend menschlichen Schwächen und Lächerlichkeiten, und wenn er einmal ein Laster bringt, so denkt er mit Molière:

„J'aime mieux un vice commode
Qu'une fatigante vertu."

Labiche ist deswegen doch nicht unmoralisch zu nennen. Nur schade, daß die sinnreichen Kniffe seiner Liebenden, vermittelst hohler Spazierstöcke, Cylinderhüte, Pendulen und sogar durch Kreidestriche auf den ehemännlichen Rücken hinter diesem zu korrespondieren, eine wahre Kunst, Hörner aufzusetzen, mit aller Verführungskraft des bösen Beispiels popularisieren. Labiche meint freilich, es seien Liebe und Laster von solch erfinderischer Phantasie, daß sie von einem armseligen „Producteur de gaz exhilarant", wie er sich selbst bescheiden nennt, nichts zu lernen brauchen. Sicher ist, daß er Moral und poetische Gerechtigkeit mit souveränem Mutwillen behandelt. Der Ehebruch mag das ganze Stück erfüllen, aber am Ende schließt es doch ad majorem Hyminis gloriam mit einer rechtschaffenen Hochzeit. In der Komödie: „Le plus heureux des Trois" ist vom unvermeidlichen Trifolium Mann, Frau und Galan der Glücklichste der blindlings vertrauende Ehemann, während das sündige Liebespaar, obwohl oder weil es die verbotene Frucht gepflückt, wahre Tantalusqualen erduldet; am Schlusse heiratet dann der gequälte Patito und ruft freudestrahlend: „Ah, endlich werde auch ich ein Ehemann sein!"

Molière hat den gehörnten George Dandin, Labiche die Ehebrecher verspottet. Was ist moralischer? Oder man nehme das im Verein mit Augier geschriebene, aber durchgefallene Stück: „Le Prix Martin". Auch hier wieder die abscheuliche Ehe zu Dreien, bloß mit der Nüance, daß Frau und Galan

einander überdrüssig geworden sind, weil dieser eine immer innigere Freundschaft zum Ehemanne gefaßt hat. Welches ist die Lösung? Die beiden Freunde lassen die ehrvergessene Frau von ihrem neuesten Anbeter, einem absurden Muster der Colluvies gentium Südamerikas, ruhig entführen und setzen sich verzeihend und bereuend zum Spieltisch. Ja, Labiche ist ein Philosoph! Sogar sein gewagtestes Werk: „La Sensitive“, das mit Meister Wolfgangs „Tagebuch“ eine ganz verzweifelte Aehnlichkeit hat, feiert wie dieses den Sieg von Pflicht und Liebe. Goethe hätte Labiche gewiß eine „Natur“ genannt.

Auch die Ausführung solcher heiklen Themata ist moralischer als ihr Ruf. Zoten vermeidet Labiche prinzipiell; bloß die Darsteller thun ab und zu ein Uebriges, uneingedenk der Mahnung Voltaires:

„Glissez, mortels, n'appuyez pas!“

Und welch ein Dialog! Seine Couplets sind meist in fragwürdigem Französisch und seine ganz verdächtig kurzatmigen Sätze oft inkorrekt; wenn er nicht mehr weiter kann, so verbirgt er seine syntaktischen Verlegenheiten, wie übrigens auch der vorakademische Sardou, hinter den berüchtigten drei Punkten. Aber wie ist doch der Dialog so witzig, so lebendig, so elektrisierend! Die Witzfunken sind nicht weit hergeholt, wie bei Sardou, sondern blitzen natürlich und wie von ungefähr aus den kurzen Sätzen. Und dann die hübsch erfundenen Szenen und von komischen Zügen und Einfällen sprudelnden Genrebilder, die sämtlich der Grundidee entspringen und nie überwucherndes Beiwerk sind! Labiche nennt sie die Sauce; der Fisch ist ihm die Handlung. Unsre deutschen „Schwank“dichter setzen nur Sauce vor. Namentlich hat Labiche einige köstliche Bauernszenen geschaffen, wozu er die Studien jedenfalls in der Sologne gemacht; auch kleinstädtische Still-Leben voll Schalkhaftigkeit und detaillierter Lebenswahrheit gelingen ihm vortrefflich, wie in seinem letzten Einakter: „La Cigale chez les Fourmis“. Augier heißt ihn mit Recht einen Teniers. Daß er aber in der Provinz nicht verbauert, beweist seine durchdringende Kenntnis der Pariser und namentlich der Pariserinnen. Labiches Spezialität ist die verheiratete Frau, die aber jünger,

wenn auch ebenso nervös und liebedurstig sein muß, als Balzacs typische Heldin.

Es ist natürlich, daß seine hundertundsechzig Theaterstücke nicht alle auf den Brettern Erfolg hatten. Was vom Publikum abgelehnt wurde, betrachtete der philosophische Autor gleichsam wie jene Ringe, die Venedigs Dogen ins Meer warfen, um den himmlischen Zorn zu beschwören, den ein dauernder Erfolg entfesseln würde; und wenn er seit einigen Jahren kein neues Stück mehr auf die Bühne gebracht, so ist der Grund durchaus nicht das Fiasko seiner beiden letzten Komödien.

„Im Beginne meiner dramatischen Laufbahn," sagte er einmal zu mir, „traf ich im Vorzimmer eines Theaterdirektors ein altes Männchen, das, mit dem Manuskripte seines Stücks unterm Arm, schon seit vielen Stunden antichambrierte, ohne vorgelassen zu werden. Es war der vor Zeiten gefeierte Scribe. Damals that ich das Gelübde, in vorgerücktern Jahren auf alle Bühnenproduktion zu verzichten, damit es mir nicht wie dem altgewordenen Dichter des ‚Glas Wasser' ergehe."

Labiche hat Wort gehalten. Allen Bitten seiner frühern Kollaboratoren, noch einmal das launische Theaterglück zu versuchen, verschloß er sein Ohr. Aber einer seiner intimsten Freunde und Mitarbeiter, Emile Augier, duldete dieses Sichlebendigbegraben nicht. Er reiste noch Launoy und redete dem ungetreuen Musenliebling ins Gewissen. Vergeblich! Mit Mühe und Not ließ sich Labiche nur zur Herausgabe seiner ausgewählten Werke bewegen, und auch dies erst dann, als sein berühmter Freund versprach, ihn selbst dem Lesepublikum vorzuführen. Jetzt sind die sechs Bände des „Théâtre complet de Eugène Labiche" vollständig erschienen, und die Publikation einer zweiten Serie wird vorbereitet. Nun erst erkannte das Publikum, daß sein beliebter Vaudevillist nicht der bloße Lustigmacher sei, wofür es ihn seit vierzig Jahren gehalten. Die prächtige Vorrede Augiers war überzeugend und keineswegs eine Reklame. Ich habe es vom Verfasser der „Fourchambault" selbst, daß er den heitern Labiche neben sich und Dumas fils in Eine Reihe stellt. Allerdings seufzt auch Augier: „Labiche a trop passé par le Palais Royal!" aber er ist mit Recht der Meinung, daß sein Freund größer als dessen Genre sei und innerhalb desselben

die höchsten Ziele komischer Poesie erreicht habe. Auf den Einwand der Gegner, daß Labiche von 57 Stücken oder 112 Akten der Gesamtausgabe nur vier Aufzüge — und nicht die besten — ganz allein verfaßt habe, und daß die Akademie keine litterarische Firma aufnehmen könne, erwiderte der beredte Anwalt, diese Vorwürfe würden vor Thatsachen und Präzedenzfällen aller Art dahinfallen. Es geht doch nichts über einen Verteidiger, der auch ein wenig pro domo spricht!

Augier erzählt von seiner Kollaboration mit Labiche, es habe seine eigene Rolle mehr darin bestanden, ihn durch Widerspruch anzuregen, als ihm Ideen zu geben, denn diese seien dem phantasiereichen Labiche so schnell zugeflogen, daß Augier keine Zeit gefunden, selbst welche zu bekommen. „Ich fordere von meinem Kollaborator nicht eben viel," sagte mir Labiche, als ich ihn darum befragte, „wenn er nur ein angenehmes Gesicht (une bonne tête) hat und zu lachen versteht."

Mir scheint es ausgemacht, daß Labiche der fundamentalen Erfindungsgabe ermangelt, darum sollen ihm seine Kollaboratoren die Grundzüge der Handlung, den Ausgangspunkt oder, wie die Franzosen das nennen: la donnée liefern. Hat er das Rohmaterial, so braucht er den Mitarbeiter nur noch als eine Art Probiermamsell, um an ihm die Wirkung seiner Einfälle zu beobachten. Auch die Komposition besorgt er fast allein, und zwar oft erst auf den Proben. „Es ist unglaublich," äußerte kürzlich sein Kollaborator Gondinet, „wie er noch knapp vor der Generalprobe alles drunter und drüber wirft, ganze Akte auf den Kopf stellt oder streicht und im Handumkehren neu aufbaut."

Das Porträt von Eugène Labiche? Es ist bald gezeichnet. Man stelle sich einen großen, vierschrötigen Komiker mit breiter Fuchsnase*), lebendigen Aeuglein und lauter Stimme vor. Das

*) Gegen diese Bezeichnung seines Gesichtsvorsprunges hat Labiche in einem drolligen Briefchen Verwahrung eingelegt. „Alle Details Ihres Aufsatzes sind richtig," schreibt er, „aber ich muß entschieden gegen die ‚Fuchsnase' protestieren, die Sie in meiner Physiognomie entdeckt haben. Ach, und ich glaubte mich einer griechischen Nase zu erfreuen! Stets wenn ich mein Vorgebirge betrachtete, rief ich das ganze Altertum in die Schranken und blickte

Dominierende in seinem Gesichte sind seine Wangen, ganz verwünschte feiste Backen, wie sonst nur lebenslustige Kapuziner sich deren anzumästen verstehen. Aus jedem Zuge spricht jene maliziöse Gutmütigkeit, welche die Signatur seines Schaffens ist. Seine Stirne ist gebräunt, sein Gang schwer. Die großen Hände in den Hosentaschen, die Pfeife zwischen dem makellosen Gebiß, ein scharfer Beobachter und lustiger Erzähler mit breitem, herzlichem Lachen . . . Aber wenn der Lustspieldichter einen begrüßt, so wird man gleich an den urwüchsigen Landwirt erinnert; man fühlt's am Druck der Hand!

Möge ihm die Akademie leicht sein!

---

## Wie Theaterstücke gemacht werden.

Gustav Freytag hat in seiner „Theorie des Dramas" die Genesis eines Bühnenwerkes erzählt und in fesselnder Weise dargestellt, wie eine dramatische Idee im Geiste des Poeten entsteht, auf das Papier gebannt wird und am Ende über die weltbedeutenden Bretter schreitet. Dieser Werdeprozeß ist im Grunde fast immer und überall der nämliche; die landläufige Theaterpraxis modifiziert nur das Detail, was freilich, wo es sich um die in Bühnenangelegenheiten wichtige Pariser Routine handelt, die Sache nicht wenig interessant macht.

Während der deutsche Dichter sich in sein Kämmerlein verschließt, um die ihm liebgewordene Idee zu überdenken und auszubilden, hat sein französischer Kollege nichts Eiligeres zu thun, als einen ruhmgekrönten Repertoire-Beherrscher aufzusuchen, um demselben seine Idee oder, wenn er sie schon so weit ausgearbeitet, sein „Scenario", den Plan des zukünftigen Stückes, vorzulesen. Heißt der Betreffende Augier, Dumas oder Sardou, so verschmäht er natürlich fremde Hilfe und destilliert

stolz auf meine Nasenvettern, den Zeus von Otricoli und den Eidechsentöter Apollo, herab, doch Wehe! Sie haben mit meiner Nase meinen ganzen Stolz entwurzelt! Ich bitte Sie, bis auf die Nase (nez en moins, Wortspiel für néanmoins, nichtsdestoweniger), meinen besten Dank zu genehmigen" u. s. w.

seine Idee ungefähr nach Freytags Rezept. Die Mehrzahl der Pariser Bühnenschriftsteller braucht aber einen Mitarbeiter, entweder aus Gewohnheit, wie Labiche — „J'aime la société“, antwortete er auf meine diesbezügliche Frage, — oder aus Mangel an Selbstkritik, wie Meilhac, oder endlich um sich vermittelst eines berühmten Kollaborators die Theater zu erschließen, wie alle Anfänger und Mittelmäßigen. In neuerer Zeit hat sich der geistreiche Verfasser des „Panache“ und andrer Komödien, Edmond Gondinet, eine förmliche Spezialität als Mitarbeiter gemacht. Es vergeht kein Tag, ohne daß ihm der Briefträger ein Dutzend voluminöser Manuskripte überbringt, die man ihn zu lesen, zu korrigieren und — last not least — einem Direktor zu empfehlen bittet. Ein andrer erfolgreicher Komiker, der Belgier Hennequin, der durch seine Lustspiele: Les Dominos roses, Niniche u. s. w. manchen französischen und deutschen Direktor bereichert hat, ist als Kollaborator nicht weniger gesucht, und man erzählt, die Schubfächer seines Schreibtisches seien so von fremden Manuskripten angefüllt, daß er sich selbst nicht einmal in den tausend Intriguen, die sein Gehirn beschäftigen, zurecht finden könne, und das will bei diesem Meister des bühnengerechten Wirrwarrs wahrlich viel sagen. Unsrer Zeit blieb es jedoch vorbehalten, einen neuen Mitarbeitertypus zu schaffen: den Kollaborator wider Willen.

Alexander Dumas Sohn, der mit einem Meisterstück und einem Riesenerfolge debütierte, hatte von jeher Unglück mit solchen Gemeinproduktionen. Vor langen Jahren machte er aus einem unbrauchbaren Schauerdrama von Emile de Girardin das Repertoirestück: „Le Supplice d'une femme“, wofür ihm sein Mitarbeiter zum Danke mit einem Prozeß wegen angeblicher Verballhornung seiner ursprünglichen Konzeption drohte, so daß dies Schauspiel noch heute als vaterlose Waise ohne Nennung der Autoren gegeben werden muß. Es ist begreiflich, daß sich Dumas unter solchen Umständen vornahm, nie wieder zu kollaborieren, aber er hielt nicht Wort. Vor vier Jahren bearbeitete er das Stück eines jungen Russen, und „Die Danischeffs“ hatten überall einen so durchgreifenden Erfolg, daß von Stund' an für die große Schar junger und alter

Streber der bloße Name des jüngern Dumas auf dem Theaterzettel für eine Bürgschaft des Gelingens galt. Der arme Mann konnte sich kaum mehr auf der Straße zeigen, ohne daß seine Taschen von hinterlistigen Autoren mit Manuskripten gespickt wurden. Ein gewisser Herr Marc Bayeux verfiel sogar auf einen wahren Banditenkniff, um die ersehnte Mitarbeiterschaft zu gewinnen, und bei Nacht und Nebel konnte man mitten in der Avenue de Villiers, wo der Verfasser der „Kameliendame" seine Wohnung hat, folgenden Rinaldini-Dialog hören:

„Ihren Namen auf dem Theaterzettel oder das Leben!"

„Wie?"

„Wollen Sie mit mir kollaborieren oder nicht?"

„Kollaborieren?"

„An meiner fünfaktigen Tragödie: ‚Attila'."

„Fällt mir nicht ein."

„Sie wollen nicht mein Kollaborator sein?"

„Nein."

„Gleichviel, Sie sind's!"

Zwei Tage nach dieser Begegnung las der erstaunte Dumas in allen Pariser Blättern die befremdliche Nachricht: „Ein größeres Theater hat das Stück: Attila, Trauerspiel in fünf Akten von Alexander Dumas Sohn und Marc Bayeux, zur Aufführung angenommen und erwartet zuversichtlich einen sensationellen Erfolg." Natürlich ermangelte der Kollaborator wider Willen nicht, öffentlich gegen diese phantastische Neuigkeit zu protestieren und — „Attila" harrt noch immer seiner glorreichen Auferstehung.

Dies Handwerk eines Kollaborators wider Willen ist eigentlich recht beneidenswert. Wird der Mitarbeiter unangenehm, so kann man sich ja mit einem Federzuge seiner entledigen, wie es Herrn Bayeux geschah. Im ganzen muß es doch für einen Dumas ein seliges Gefühl sein zu denken, daß jeden Morgen und Abend tausend dramatische Dichter die Litanei gen Himmel senden:

„Heiliger Dumas, bitt' für uns!
Heiliger Dumas, erhöre uns!
Heiliger Dumas, mitarbeite für uns!"

* * *

Ist der einflußreiche Kollaborator glücklich gewonnen, so beginnt die Arbeit zu Zweien. Erst wird das Scenario festgestellt und dann geht es an die Ausführung, die sich nach den Gewohnheiten des Hauptkollaborators richtet. Bei Scribe und Legouvé war letzterer der einzig ausarbeitende Associé, während Scribe bloß kritisch mithalf; dasselbe gilt von den Firmen Meilhac und Halévy und Erckmann-Chatrian (Juit polonais, Ami Fritz), von denen Halévy und Chatrian selten eine Feder ansetzten. Wieder andre Kollaboratoren, wie Labiche und Gondinet, pflegen unabhängig voneinander zu arbeiten und das Beste aus beiden Versionen in die neue herüberzunehmen. Bei Hennequin und Millaud ist das Gerüst der Handlung bis ins kleinste Hennequins ausschließliches Werk, während der Dialog und die Couplets aus der Feder des witzigen Redakteurs des „Figaro" fließen. Dennery und Belot schneidern ihre Spektakelstücke selbst zusammen; ihre Kollaboratoren brauchen bloß den Stoff zu beschaffen. Endlich gibt es eine ganze Klasse von Boulevarddramen, von denen auf der Leseprobe fast nichts weiter fertig ist, als der Plan, und deren Dialog zum guten Teil mit Hilfe der Schauspieler auf den Proben fabriziert wird. Natürlich ist er auch darnach!

Aber ein Stück zu machen, ist nicht die ganze Kunst, man muß auch einen Bühnenlenker soweit dafür zu interessieren suchen, daß er eine „Lektüre" bewilligt, von deren Erfolg die Aufnahme abhängt. Das ist oft sogar für einen bekannten Autor sehr schwierig. Heute zählt Paris nur etwa drei oder vier Bühnendichter, deren Erzeugnisse, noch ehe sie gelesen, ja selbst geschrieben sind, angenommen und auf Abschlag bezahlt werden. Zu diesen Theatern, welche die Katze im Sack kaufen, gehört freilich die „Comédie française" nicht, wie neulich Sardou erfahren mußte, der darauf gerechnet hatte, sein „Daniel Rochat" würde noch vor der Leseprobe angenommen. Die gewöhnlichen dramatischen Märtyrer, die keinen berühmten Kollaboratoren haben, antichambrieren manchmal jahrelang, bevor sie eine Lektüre bewilligt erhalten. So wandelte Albert Delpit zwei Jahre mit seinem Manuskript: „Der Sohn Coralies" von Bühne zu Bühne; am Ende machte er einen Roman daraus, der ein solches Aufsehen erregte, daß mehrere Direk-

toren ihn um dessen Dramatisierung baten. Er zog das alte, überall zurückgewiesene Stück hervor, und es erlebte eine enthusiastische Aufnahme im Gymnase.

Die Autoren, welche ihr Stück selbst vorlesen wollen — eine Gunst, die Anfängern niemals zu teil wird —, stoßen auf viel mehr Schwierigkeiten, als diejenigen, denen es nur darum zu thun ist, daß es überhaupt gelesen werde. Eine größere Entmutigung, als eine solche Leseprobe, gibt es freilich kaum. Mag man nun das Stück dem Direktor allein oder einem Prüfungskomitee von Schauspielern und Sachverständigen vorlesen, so darf man keinesfalls auf irgendwelche Demonstration rechnen. Man hört zu — und auch dies ist nicht immer gewiß — mit einer absoluten Gleichgültigkeit; ob Lustspiel oder Tragödie, niemand lacht oder ist gerührt. Einige Theaterdichter, die gute Vorleser sind, finden freilich ihren Vorteil dabei, z. B. Legouvé und Sardou. Ein andrer, Ancelot, las so trefflich, daß er alle seine Stücke, ob gut oder schlecht, zur Annahme brachte; bei der ersten Aufführung war dann freilich das Komitee oft nicht wenig enttäuscht, so daß man sich nach einigen üblen Erfahrungen vor ihm in acht nahm: je besser er las, umsomehr mißtraute man dem Stück. Wieder andre, wie Regnard und Alfred de Musset, lasen so jämmerlich, daß ihre besten Stücke zurückgewiesen wurden. Ein Tragiker des Kaiserreichs, Delrieu, pflegte sich bei der Lektüre dergestalt zu erhitzen, daß er nach dem ersten Akte um die Erlaubniß bat, seinen Rock auszuziehen, nach dem zweiten seine Krawatte, nach dem dritten sein Gilet, nach dem vierten seine Hosenträger. Zum Glück hatten seine Stücke nie mehr als fünf Akte, sonst weiß Gott, was er noch alles abgelegt hätte! . . . Ein andrer war immer so gerührt, daß er schon nach den ersten Szenen in Thränen ausbrach und nicht mehr weiter lesen konnte. Da wußte sich der geist- und phantasiereiche Vielschreiber Théaulon schon besser zu helfen! Er machte so viele Stücke, daß er immer einen Vorrat davon bei sich trug. Wurde eines abgelehnt, so zog er gleich ein andres aus dem Gewande.

* * *

Das Stück ist angenommen, doch sind damit noch nicht alle Stationen der Dramendichter-Passion absolviert. Sogar der Pariser Bühnenschriftsteller, den sein deutscher Kollege zu beneiden pflegt, fängt erst jetzt eigentlich an, die Dornen seines Berufes zu fühlen. Wohl hat der Direktor sein Jawort gegeben, aber er ist um keinen Preis zu einem schriftlichen Vertrage zu bewegen, worin der Aufführungstermin garantiert wird. Und wenn endlich nach monate- und oft jahrelangem Harren die Proben angesetzt und die Rollen verteilt werden, dann beginnt der Qualen Höhepunkt. Frau X. schickt ihre Rolle zurück, und just auf ihre Mitwirkung hatte man gezählt; der Inszenesetzer fährt wie verrückt mit dem Rotstift im Manuskript herum; Fräulein Anastasie, wie man in Paris die Zensur nennt, klappert ganz bedrohlich mit ihrer Schere oder verbietet wohl gar das Stück, und der erste Liebhaber findet seine Abgänge schlecht und das Ganze unannehmbar. Aber diese Leiden sind auch dem deutschen Bühnendichter vertraut, und ich will hier nur von dem sprechen, was die Pariser Dramengenesis von der deutschen unterscheidet.

Wie oft beneidet der vaterländische Dramatiker seinen Pariser Kollegen, der die Proben leitet, während er selbst auf denselben nur geduldet wird! Der Franzose setzt so viele Proben an als er will, vierzig bis fünfzig und mehr; der Deutsche dagegen muß sich mit drei, höchstens zehn begnügen. Augier leitete für die „Fourchambaults“ nicht weniger als siebzig Proben, und Sardous „Daniel Rochat“ erlebte deren hundertundzwölf! Dafür klappt auch alles in der Premiere, daß es eine Freude ist. Der Dichter wird aber für seinen gewaltigen Zeitverlust durch eine Reihe von oft über hundert und mindestens zwanzig Aufführungen und eine dabei erlangte Bühnenkenntnis entschädigt, welche die französischen Dramatiker zu den in ihrem Handwerk gewiegtesten der Welt macht.

Der beste Inszenierer seiner Werke ist unstreitig der kleine, nervöse, bewegliche Sardou, der, wenn er nicht ein trefflicher Dramatiker geworden wäre, jedenfalls ein vorzüglicher Schauspieler hätte werden können. Er souffliert und spielt alle Rollen selbst und ist unerschöpflich in neuen Treffern und Schlagern. Dabei hat er einen unglaublichen Scharfblick für effektvolle Aufstellungen. Einmal erzählte er mir, er sei ganz unzufrieden aus

einer der letzten Proben der „Bourgeois de Pont-Arcis“ gekommen und habe doch nicht gewußt, wo der Fehler sitze, da alles wie am Schnürchen ging. Plötzlich sei es ihm klar geworden. Auf der nächsten Probe stellte er die Personen um, so daß, was früher rechts war, nunmehr links zu stehen kam . . . und jetzt gruppierte sich das Ganze viel malerischer und logischer. Dem Effekt zuliebe streicht er oft ganze Szenen in seinen Stücken, was z. B. ein bekannter akademischer Dichter, der Komödien in Versen schreibt, um keinen Preis der Welt im stande wäre. Als einst der Direktor ein übelklingendes Epitheton geändert haben wollte, entgegnete er mit einer olympischen Gebärde: „Herr, merken Sie sich's, daß ich mich dieses Ausdrucks erst bediente, nachdem ich volle sechs Monate über ihn nachgedacht habe. Wenn Sie ihn mir nehmen, so schneiden Sie mir in die Seele!“

Zu einer andern Gattung gehört Labiche, der den im Stücke beschäftigten Damen Bonbons und Boukett̃s bringt und immer eine lustige Anekdote in Reserve hat. Bei Gelegenheit weiß er aber — wenn auch stets in seiner gutmütigen Weise — ironisch abblitzen zu lassen. So einmal, als ein Komödiant ihm mit würdevollem Pathos eine Rolle zurückgab, weil sie unwürdig sei eines so berühmten Künstlers, der . . . (und dabei haspelte er seine lange Rollenliste herunter) kreiert habe. Labiche stutzte einen Augenblick und fragte dann lächelnd:

„Wie heißen Sie?“

Der Schauspieler wurde verlegen und — fügsam.

* * *

Und so rückt denn endlich der große Tag der ersten Aufführung heran. Man steht einem verschleierten Bild von Saïs gegenüber, denn nichts beweist, daß das Stück gut sei und nichts verspricht einen sichern Erfolg. Die Theaterdirektoren gleichen Hasardspielern, denn es gibt nur Treffer und Nieten, worüber seltsamerweise ein bunt zusammengewürfeltes Publikum, das geradenwegs vom Diner kommt, entscheiden soll. Während der Magen den Verdauungsprozeß durchmacht, sollen Geist und Herz Richter sein!

Aber die „Premiere“, wie eine erste Vorstellung im Pariser Theaterjargon heißt, ist vorüber. Das nervöse, launische, lärmvolle Gemisch von Journalisten, Akademikern, Stutzern, Börsianern, Salon- und Boudoir-Königinnen, die sich ein ästhetisches Richteramt anmaßen, hat sein Urteil gesprochen. Der Name des auf dem Theaterzettel noch ungenannten, aber nichtsdestoweniger wohlbekannten Verfassers wurde am Ende des Stückes vom schwarzbefrackten Regisseur oder einem Mitspielenden verkündigt und ist entweder beklatscht oder ausgezischt worden, je nachdem das Werk den unausstehlichen Leithämmeln der öffentlichen Meinung gefallen oder mißfallen hat. Dies Urteil ist freilich nicht immer ein definitives. Schon manche Novität, die nach der ersten Vorstellung rettungslos verloren schien, erholte sich in der Folge von dem scheinbar tödlichen Schlage. Oft wurde dies Wunder durch eine Kriegslist vom Direktor oder Verfasser bewirkt oder durch einen bloßen Zufall. Das berühmteste Beispiel in der Pariser Theatergeschichte bietet das Schicksal des einzigen deutschen Dramas, das in Frankreich Epoche gemacht hat und noch heute — achtzig Jahre nach der Premiere! — gegeben wird. Ich meine Kotzebues „Menschenhaß und Reue“. Als das Odeon-Theater am 28. Dezember 1799 zum erstenmal „Misanthropie et Repentir“ gab, war die Truppe in einer sehr kritischen Lage. Die Premiere hatte nicht sonderlich angesprochen, und die vornehmsten Mitglieder beratschlagten schon, wie ein Zusammenbruch des Unternehmens noch abzuwenden sei. Da erschien der Bediente eines vornehmen Hauses an der Kasse und verlangte eine Loge. Florence, der erfinderische Odysseus der Truppe, antwortete sofort mit unglaublich hochmütiger Miene: „Eine Loge? Warum nicht gar? Alles ist ausverkauft bis zur vierten Vorstellung.“ Die Kollegen des Komikers wußten nicht, was dies zu bedeuten habe. Zwei Stunden später sollten sie es erfahren. Das Gerücht, daß das Odeon ein Kassastück besitze, hatte sich mit Blitzesschnelle verbreitet, und die Menge belagerte die Pforten des Musentempels. Das Schauspiel wurde sechzigmal aufgeführt und hätte noch mehr Darstellungen erlebt, wenn eine Feuersbrunst nicht seinen Siegeslauf unterbrochen haben würde.

Es fehlt aber auch nicht an Beispielen, wie ein durchgefallenes Stück nach einem Dutzend Vorstellungen sich plötzlich

die späte Gunst des Publikums erringt. Die Operette „Die Glocken von Corneville“, von der Kritik verurteilt und zwanzigmal vom Publikum sehr ungnädig aufgenommen, sprach plötzlich allgemein an, ohne daß irgendwelche Aenderung des Stückes oder ein Rollenwechsel dies motiviert hätte, und wurde nacheinander über dreihundertmal vor ausverkauften Häusern gegeben. Solche Vorkommnisse werden wohl durch die Thatsache erklärt, daß sich das Auditorium der ersten fünfzehn Vorstellungen vorzugsweise aus Parisern zusammensetzt, während zu den spätern die Provinz und das Ausland das Hauptkontingent stellt. Stücke, die vor dem Pariser Publikum durchgefallen, können manchmal noch vor dem sich immerfort erneuernden Fremdenkreise Gnade finden. Die zahlreichen Eisenbahnlinien, die in Paris zusammenlaufen, haben das Glück der Pariser Bühnen begründet. Nachträgliche Erfolge, wie für Planquettes reizende Operette, sind daher ebensowenig außergewöhnlich, als hundertste Vorstellungen eines Theaterstückes.

Gleichwohl ist der Ausfall der Premiere ein überaus wichtiges, wenn auch nicht immer ausschlaggebendes Ereignis. Aber die zweite Vorstellung hat ebenfalls ihre Geltung, denn sie wird wie ein Appellgericht betrachtet, welches das erste Urteil bestätigen oder kassieren kann. Manche Direktoren fürchten die Premieren viel weniger als die Secondes. In der That ist diese Aufführung namentlich bei wichtigern Stücken entscheidend. Alles vereinigt sich gegen den Erfolg einer zweiten Vorstellung. Zuerst das Publikum, das vorzugsweise aus Leuten zusammengesetzt ist, welche wütend sind, nicht zur Premiere eingeladen worden zu sein, und daher sothanen Mangel an Zartgefühl dem Direktor nachtragen. Daß der Autor und der Schauspieler unter dieser Rachsucht mitleiden, ist ihnen ganz gleichgültig. Es sind meistens Mitarbeiter kleinerer Blätter, die nicht begreifen wollen, daß angesichts der großen Vermehrung der Journale eine Einschränkung der Freibillete geboten ist. Natürlich veranlaßt dies die erwähnten Journalisten, das Stück unter allen Umständen abscheulich zu finden, und diese Meinung auch drucken zu lassen. Zu diesen Mißvergnügten zählen ferner jene Freunde des Verfassers, die ebenfalls nicht der Premiere beiwohnen durften, und sich dafür in den Zwischenakten in ebenso abfälliger als lauter

Kritik gefallen. Freilich muß gerechterweise bemerkt werden, daß diese zweiten Vorstellungen in der That zu wünschen übrig lassen. Die Darsteller, die bei der Répétition générale von monatelangem Probieren erschöpft sind, sich aber noch schonen können, um folgenden Tages — in der Premiere — ihre ganze Kraft einzusetzen, spielen in der zweiten Vorstellung lässiger, weil sie sich für die nächsten hundert Aufführungen aufsparen wollen. Die Unzufriedenheit des ohnehin übellaunigen Sekondepublikums ist also begreiflich. Um diesen Uebelstand zu beseitigen, hat man Generalproben à huis clos eingeführt, wozu der Verfasser und der Direktor trotz angeblich „geschlossener Thüren" die Kritik und alle Freunde und Bekannten einladen. Aber auch dieses Mittel will nicht verfangen. Die zweiten Vorstellungen sind nach wie vor übermäßig besucht und natürlich nur von Unzufriedenen.

* * *

Hat ein Stück eingeschlagen, so suchen gewandte Theaterdirektionen den Erfolg durch journalistische Reklamen noch lärmvoller zu machen. Letztere sind bei den Bühnenlenkern um so beliebter, als sie von den Zeitungen gegen übliche Gegendienste (Freibillete u. s. w.) gratis abgedruckt werden. Die diesfallsigen Ansprüche der Direktoren sind von einer übergroßen Begehrlichkeit. Den Redakteuren werden die unverschämtesten Reklamen zugemutet. Manchmal bricht freilich ihre Geduld. Ergötzlich ist die letzten Winter passierte Geschichte des Direktors der „Bouffes du Nord", einer Vorstadtbühne letzten Ranges. Der Direktor bat den „Gaulois" um Einrückung einer Notiz, wonach ihn die Inszenierung eines abgeleierten Stückes bare sechzigtausend Frank gekostet habe. Diesmal war es dem Redakteur zu stark. Er drohte dem Direktor mit einer gerichtlichen Klage wegen betrügerischer Vorspiegelungen, und am Ende wurde der Bühnenlenker zum Geständnisse gezwungen, daß die Kostenrechnung zwar richtig sei, aber bloß darum, weil er sich selbst mit einem Gehalt von — 59,000 Frank engagiert habe. Man kann sich das Gelächter des Publikums denken!

Eine sehr beliebte Reklame besteht in der Zusammenstellung

der „Stimmen der Kritik“, wo natürlich jeder Tadel sorgfältig unterdrückt wird, oder in der Publikation der ersten Kasseneinnahmen. Sehr im Schwange ist die Anzeige, daß die Novität allabendlich nicht nur die höchsten klingenden Resultate, sondern, gegen allen Sprachgebrauch, so und so viel hundert oder tausend Frank „mehr als das Maximum“ erziele; als ob das zahlende Publikum hinter den Kulissen, im Souffleurkasten oder auf dem Kronleuchter untergebracht würde! Ein weiterer Direktorenkniff besteht in einer Aufstellung von sprechenden Zahlen, wonach der neueste Erfolg in den sechs ersten Vorstellungen mehr abgeworfen habe, als diejenigen des größten bisherigen Kassenstückes. Sind auch dabei die Ziffern richtig, so verschweigt man die wahre Ursache dieses Ueberschusses, nämlich die seitherige Erhöhung der Preise oder die Vermehrung der Plätze.

Der glückliche Dichter aber schwelgt unterdessen im dreigestrichenen Cis des Entzückens. Am Morgen nach der Premiere liest er mit Wonne die Kritiken, die sein Stück mehr oder minder loben und einstimmig den Erfolg konstatieren. Natürlich gibt es immer einige Murrköpfe, die nicht zu seiner Kameraderie gehören, und daher den Erfolg bestreiten oder den Schauspielern zuschreiben, oder Reminiszenzenreiterei treiben und schlankweg von Plagiat sprechen.

Unterdessen beginnt die Arbeit der Agenten der „Gesellschaft dramatischer Autoren und Komponisten“. Sie kontrollieren die Kassarapporte, beziehen die Urheberanteile — die Pariser Tantiemen für ein den Abend füllendes neues Stück betragen gewöhnlich 12 Prozent — und verkaufen das Aufführungsrecht ans Ausland. Die höchsten Preise zahlen die Londoner Theateragenten, obgleich das litterarische Eigentum von Ausländern durch die englischen Gesetze nur notdürftig geschützt ist. Den zweiten Rang nimmt Wien ein, dessen Bühnen gewöhnlich einen Wettlauf um jede wichtigere Novität anstellen. Die Stücke der berühmten Autoren, wie Dumas fils, Augier und Sardou, werden meist noch vor der Premiere nach Wien verkauft. Für ein Stück von Sardou zahlt man oft bis 6000 Frank auf Rechnung von 10 Prozent Tantieme. Berlin ist auf dem Pariser Dramenmarkt sehr niedrig kotiert,

denn dort gab es bisher eine einzige passende Bühne für französische Stücke. Nur diesem Umstande kann man es zuschreiben, wenn das Aufführungsrecht für ganz Deutschland gewöhnlich gegen bloße Entrichtung der Tantieme erhältlich ist. Nach Italien werden die Novitäten meist an eine Wandertruppe verkauft, die sich um fünf bis zehntausend Frank das ausschließliche Aufführungsrecht für das ganze Königreich erwirbt. Spanien und Ungarn kommen erst in fünfter Linie. Die Union und die meisten übrigen Kulturländer zahlen, gestützt auf den Mangel eines internationalen Vertrages, gar keine Autorenrechte.

Damit „das Ziel aufs innigste zu wünschen“, d. h. die hundertste Vorstellung, welche Verfasser, Direktor und Schauspieler meist durch ein Souper nebst Glückstopf und Ball zu feiern pflegen, ohne Störung des Repertoires erreicht werden kann, verteilt man sämtliche Rollen in doppelter und manchmal sogar in dreifacher Besetzung. Diese Ersatzmänner und -Damen, doublures geheißen, sind Bühnenmitglieder, denen man keine wichtigen Kreationen anvertraut und die nur eine Gelegenheit erwarten, um ihr Talent dem Publikum zu offenbaren. Manche Bühnengrößen haben als Doubluren debütiert und verdanken ihr Glück der plötzlichen Erkrankung eines chef d'emploi, den sie ersetzen. Die Operettensängerin Granier — heute ein Liebling der Pariser — wurde mit einemmal berühmt, als sie statt der unpäßlichen Théo zu doublieren hatte. Freilich bietet sich diese erwünschte Gelegenheit nicht für alle, und manche Bühnenfächer zählen ewige Doubluren, die ihr lebenlang vergeblich auf eine Erkrankung ihres Doublierten warten.

Ich kenne einen Schauspieler, der seit bald zehn Jahren an einem Theater engagiert und noch kein einziges Mal aufgetreten ist. Jedesmal, wenn er eine neue Doublurenrolle bekam, studierte er seine Partie fleißig ein und suchte die „Créateurs“ durch neue Effekte und Nüancen zu übertreffen. Leider ist keiner von ihnen jemals krank geworden, und alle Mühe und Arbeit war umsonst. Der einzige Wechsel in seinem Künstlerwallen ist der, daß er nach den jugendlichen Liebhabern die Salonhelden und Raisonneurs und endlich die Helden-

väter doubliert. Ich fürchte, der Arme wird sterben, ohne dem Publikum seine Genie gezeigt zu haben.

* *
*

Ein erfolgreicher Theaterdichter kann aber selten auf seinen Lorbeeren ausruhen. Just wenn Fortuna lächelt, schneidet die Mißgunst das bitterste Gesicht. Für den Pariser Dramatiker fängt gewöhnlich gleich nach einer erfolgreichen Premiere eine Aera der Preßprozesse an. So hat Sardou regelmäßig die Angriffe von Schriftstellern zu erdulden, die ihn Plagiator schimpfen. Nach den „Pattes de mouches“ nannte man ihn den Plünderer Edgar Poes; Charles de Bernard beanspruchte einen Teil der Autorenrechte an „Les pommes du voisin“; ein Drama Mérys wurde als Urbild von „Patrie“ genannt; „Onkel Sam“ veranlaßte die Reklamationen des Verfassers eines Buches über Amerika; bei „Fernande“ wies man auf eine Erzählung Diderots und bei „Dora“ auf ein Schauspiel Mérimées, und nach der Aufführung von „Daniel Rochat“ verklagte ihn der Autor einer mittelmäßigen Komödie wegen litterarischen Diebstahls.

Zu den häufigsten Plackereien, die ein Pariser Theaterdichter auszustehen hat, zählen die Prozesse wegen Namensmißbrauch. Als man von den Dramatikern noch keine Photographien aus dem sozialen Leben der Gegenwart forderte und sich mit konventionellen Figuren und Typen begnügte, kannte man diese neueste Art von Streitigkeiten nicht. Wohl tauft Molière seine Helden meist mit dem Namen des traditionellen komischen Repertoires: bei ihm heißt der Vater Géronte oder Orgon, der Liebhaber Erast, Valère, Damis; eine lächerliche Person: Sganarelle; eine verächtliche Figur: Tartuffe; unausstehliche Stutzer benamst er: Lisandre, Alcippe, Alcidor, Caritidès, — aber manchmal wird er dieser herkömmlichen Nomenklatur seiner Skapins und Maskarilles auch überdrüssig, und wählt ganz landläufige Namen, wie den unsterblichen Goldschmied Josse, den Tapezierer Guillaume, den Emporkömmling Monsieur de la Souche, den unglücklichen Verteidiger von Sganarelles Frau: Robert, den Präzeptor Tibaudier und den

Apotheker Fleurant. Aber weder die wirklichen Herren Robert, Tibaudier, Fleurant, noch de la Souche, Josse oder Guillaume, deren das Frankreich des siebzehnten Jahrhunderts ohne Zweifel manches Exemplar zählte, gerieten in Zorn, weil Molière sich ohne weiteres ihrer Namen bediente. Spätere Dramatiker erfanden alsdann mehr oder minder phantastische Namen mit den schön klingenden Endsilben val, ville oder sogar ange. Daher treffen wir z. B. bei Collin d'Harville einen so großen Verbrauch von Messieurs de Plinville, de Morinval, d'Orlange, ohne der Herren Dorfeuil, Dolbau und Florimond zu erwähnen. Aber mögen diese Namen noch so charakterlos sein, so kann sich doch irgendwo ein Herr Morinval oder Dorfeuil gefunden haben, der seinen Namen sehr ungern auf dem Theaterzettel las. Dennoch ließ man den harmlosen Autor in Ruhe, und desgleichen auch den fruchtbaren Scribe, trotzdem Frankreich von Saint-Gérards, Clérambeaus, Bonnidets, Grignons, Flavigneuls und Montricharbs gewiß gesegnet war. Unsre Epoche muß jedenfalls sehr reizbar sein, wenn Sardou von einem gewissen Bonnasson gerichtlich gezwungen wurde, seine angekündigte Komödie in „Familie Benoiton" umzutaufen. Man versichert auch, daß der Dichter mit irgend einem Herrn Benoiton in Konflikt geriet, aber er kümmerte sich mit Recht nicht darum, sintemalen niemand seinen „Benoiton" mit irgend einem irgendwo in Frankreich auf diesen Ruf hörenden Individuum verwechselte. Wenn die Sachen so fortgehen, so wird man bald wieder auf den Theaterzetteln Namen lesen wie: Damis, Valère, Trufaldin, oder wie in Goethes „Natürlicher Tochter" einfach: Herzog, Graf, Hofmeisterin, Gouverneur . . .

Kaum hatte Emile Augier in den Zeitungen ankündigen lassen, daß sein nächstes Stück „Les Fourchambault" heißen werde, als sich sofort ein wirklicher Fourchambault gegen diese „Prostituierung des Namens seiner Väter" feierlich verwahrte. Umsonst schwur Augier hoch und teuer, daß es niemals seine Absicht gewesen, die Ehre und Ruhe dieses ihm gänzlich unbekannten Herrn zu tangieren, der empfindliche Fourchambault beruhigte sich erst dann, als er vom Autor ein Billet zur Premiere erhielt, damit er sich über die vollständige Ehrenhaftigkeit seines Namensvetters beruhigen könne.

Labiche erzählte mir neulich, welche schrecklichen Prüfungen er wegen eines Vaudevilles, das er vor etwa fünfzehn Jahren verfaßt, zu erdulden hatte. Sein Held hieß zuerst Marcassol, doch von der zweiten Aufführung an war man genötigt, ihn in Montézuma umzutaufen, weil ein sichrer Herr Marcassol gegen diese Profanierung des Namens seiner Väter (siehe oben) protestiert hatte; aber o weh! da meldete sich ein nicht weniger sichrer Monsieur Montézuma aus Marseille, so daß man zu dem unmöglich scheinenden Namen Tocasson seine Zuflucht nahm. Aber auch ein Monsieur Tocasson (aus Carcassonne in der Provence) meldete sich und schwang seinen Bakel auf nicht eben beruhigende Weise. Herr Tocasson wollte vor allem das Stück selbst in Augenschein nehmen, um über die notwendigen Striche schlüssig zu werden. Labiche überschüttete ihn mit Freibilleten, doch Herr Tocasson war unzufrieden. „Mein lieber Freund," sagte er zu Labiche (er behandelte ihn bereits in sehr familiärem Tone), „ich spiele in Ihrem Stücke die groteske Rolle eines Dummkopfs. Das paßt mir nicht. Machen Sie lieber einen geistreichen Aristokraten aus mir." Nur mit Mühe konnte man ihm diesen tollen Einfall ausreden. Täglich nahm ihn Labiche auf seine Kosten in eine feine Restauration mit, um seine Skrupeln zu besiegen. So lange man bei Tische saß, war Tocasson gefügig, aber sobald er abends aus dem Theater kam, wo er seinen Namensvetter betrachtet, strömte er von Einwänden und Klagen über. „Ich bin in ganz Carcassonne für meinen Geist bekannt, und in deinem Stück (er duzte Labiche bereits) sage ich nichts als dummes Zeug." Neue Beruhigungen. Nach der fünfzigsten Vorstellung hatte Tocasson eine großartige Idee. „Unser Stück" — natürlich! — „macht Geld. Ich verlange keinen Anteil an der Tantieme, aber es wäre nichts als billig, wenn ich als Mitverfasser neben dir auf dem Theaterzettel stände." Diesmal war es selbst dem geduldigen Labiche zu viel. Er schickte ihn zu allen Teufeln. Natürlich ermangelte der statt dessen zu seinen Laren heimgekehrte Tocasson nicht, seinen Mitbürgern zu erzählen, daß er ein Stück verfaßt habe, das in Paris mit großem Beifall gegeben worden sei; daß er aber auf dem Theaterzettel nicht genannt sein wollte, um nicht zur Gilde

der Litteraten gezählt zu werden, die sämtlich Hungerleider und Leute ohne alle Moral seien. Im Grunde hatte er wirklich mitgearbeitet, denn er hatte die eine Hälfte der Autorenrechte aufgegessen und die andre vertrunken.

* *
*

Und nun der Verfasser eines durchgefallenen Stückes! Unmittelbar nach der Aufführung gibt er sich noch süßen Hoffnungen hin, denn seine Freunde gratulieren ihm ja so herzlich (?) zu dem schönen Erfolge und behaupten einstimmig, mit ein paar Strichen sei das Kassenstück fertig. Am folgenden Tage währt die liebliche Illusion noch fort, sofern die Kritik sie nicht gar zu derb zerstört. Die Maschinisten des Theaters bringen ihm den traditionellen Blumenstrauß, die Lampenanzünder, die Coiffeurs, der Souffleur und der Inspizient überreichen ihre Gratulationskarten, und dafür erhält ein jeder von ihnen statt des prosaischen Trinkgeldes den vielberufenen „Bon sur Péragallo“, d. h. eine Anweisung auf den Generalagenten der Autorengesellschaft. „Wäre es ein Mißerfolg,“ tröstet sich der Dichter, „so würden mir diese braven Leute nicht so herzlich gratulieren.“ — Der schöne Wahn reißt manchmal erst mit den Kassarapporten — nicht nach der zweiten Aufführung, denn die Plätze der ersten Vorstellungen werden meist schon Wochen zuvor gemietet oder verschenkt —, sondern nach der vierten oder fünften Aufführung entzwei.

Womöglich noch trauriger ist die Lage des armen reichen Dilettanten, der seinen Erstling auf eigene Kosten auf die Bühne gebracht hat und damit durchgefallen ist. Solche dichterische Debüts werden meist in den Sommer verlegt, wo die großen Theater geschlossen sind und auch für die dramatische Kunst eine Sauregurkenzeit beginnt. Einem mit mehr Geld als Talent gesegneten Dichter mutet man von vornherein zu, ein Theater zu mieten und also sein eigner Impresario zu sein, wobei der Direktor bloß „einen kleinen Teil der Benefizien“ beansprucht. Wehe dem „Dichter“, wenn er dem ihm vorgegaukelten Kostenvoranschlage Glauben schenkt!

. Approximativer Ueberschlag für Herrn X. Y. Z.

| | | |
|---|---|---|
| Miete des Theaters | Fr. | 300. — |
| Gas | „ | 112. — |
| Maschinisten | „ | 60. — |
| Bedienung | „ | 24. — |
| Lampenanstecker | „ | 24. — |
| Kassa und Vormerk-Büreau | „ | 40. — |
| Miete der Dekorationen | „ | 100. — |
| Miete der Kostüme | „ | 80. — |
| Polizei und Feuerwehr | „ | 34. — |
| Theaterzettel (Plakate) | „ | 57. — |
| Anteil an Steuer- und Assekuranzgebühr | „ | 50. — |
| Allgemeine Tagesspesen: | Fr. | 881. — |
| 30 Vorstellungen à 881 Fr. = | Fr. | 26,430. — |
| Gagen für die beschäftigten Schauspieler circa | „ | 40,000. — |
| Entschädigung an den Direktor u. Nebenspesen | „ | 3,570. — |
| | Fr. | 70,000. — |
| Hälfte der Maximal-Einnahme von 6000 Fr. = 3000 Fr. | | |
| 30 Vorstellungen à 3000 Fr. | Fr. | 90,000. — |
| Abzüglich obige Spesen für 30 Vorstellungen | „ | 70,000. — |
| Reingewinn: | Fr. | 20,000. — |

und die Unsterblichkeit.

Geht der reiche Dilettant auf diesen Kostenentwurf ein, so stellt es sich natürlich nur allzubald heraus, daß die Durchschnittseinnahme von 3000 Frank um fast 3000 Frank zu hoch gegriffen ist, indem das Theater bloß von Freibillet-Besitzern besucht wird und schon nach der fünften oder sechsten Vorstellung leer steht. Er muß sich also glücklich schätzen, wenn ihm der Ruhm, Theaterdichter gewesen zu sein, nicht über hunderttausend Frank gekostet hat.

Sachkenner erblicken den besten Beweis, daß die Tageseinnahmen auf hundert bis zweihundert Frank gesunken sind, im Erscheinen reklamenhafter Inserate aus dem Sekretariat des betroffenen Direktors. Zum Beispiel: „Der immense Erfolg des neuen Stückes des X-Theaters bestätigt sich. Jeden Abend weist der unerbittliche Kassierer aus Mangel an Platz Tausende

von Zuschauern ab. Das Vormerk-Büreau wird ohne Unterlaß belagert, der geringste Klappsitz wird überzahlt, und das Haus ist auf drei Wochen hinaus ausverkauft. Kurz, man geht getrosten Mutes der 100. Aufführung entgegen, und alle Rollen sind dreifach besetzt. Glückliche Verfasser! Glücklicher Direktor! Viel zu glückliche Billethändler.“ Dieser Kniff hat meistens die Wirkung, daß die Einnahmen der nächsten Tage, Dank der Leichtgläubigkeit einiger Fremden und Provinzler, auf drei- bis vierhundert Frank steigen.

Aber die Reklame geht noch weiter. Wenn eine Novität einem vorzeitigen Ende entgegengeht und bereits die letzten Vorstellungen angezeigt sind, dann erscheinen die sogenannten Trostreklamen, die keinen praktischen Zweck mehr haben und bloß noch dazu dienen, der Eigenliebe des um die obligatorische 100. Vorstellung betrogenen Direktors zu schmeicheln. Dann liest man in den der Administration befreundeten Zeitungen ungefähr folgendes: „Das Publikum denkt, und der Direktor lenkt. Obgleich die Einnahmen des neuen Stückes: ‚Susanna im Bade‘ seit einigen Tagen das Maximum überschritten haben, so wurde die Direktion durch grausame, aber dringende frühere Abmachungen gezwungen, genanntes Stück mitten in seinem Siegeslaufe zu unterbrechen und die Premiere der nächsten Novität auf morgen festzusetzen.“

Wenn ein „Wissender“ Solches und Aehnliches liest, so weiß er bestimmt, daß Direktor und Autor um eine Illusion ärmer und die Pariser Theaterchroniken um einen Mißerfolg reicher sind. Das Manuskript versinkt für immer in die ewige Nacht des Archivs, die Dekorationen werden auf schweren Leiterwagen ins Magazin geschafft — denn die Polizeiverordnung will, daß nur die von heute auf morgen nötigen Dekorationen im Theater behalten werden, um dessen Feuersgefahr zu vermindern — und die neue Mise-en-Scène der nächsten Novität tritt an deren Stelle.

Kurz, auch in Paris ist das „dämonische Werk“, wie Voltaire das Theaterdichter-Metier nennt, kein rosiges, und nur geborene Dramatiker lassen sich nicht abschrecken. Dreizehnmal wurde Scribe mit seinen Erstlingen ausgepfiffen. „O welches Handwerk!“ rief er aus. „Nach den vier oder

fünf Plänen, die ich in Arbeit habe, schreibe ich kein Stück mehr!" Die hundert Bände seiner gesammelten dramatischen Schriften sagen uns, wie er Wort gehalten hat.

---

## Constant Coquelin.

Der beste französische Schauspieler Constant Coquelin oder Coquelin aîné, wie er zum Unterschiede von seinem ebenfalls an der Comédie française wirkenden, aber weniger hervorragenden Bruder auf dem Theaterzettel genannt wird, steht heute im vierzigsten Lebensjahre. Noch sehr jung kam er von seiner Vaterstadt Boulogne am Meer mit dem festen Entschlusse nach Paris, das Konservatorium zu besuchen und Schauspieler zu werden. Dem examinierenden Professor erklärte er freilich von vornherein: „Wenn ich in Ihren Augen nicht ein entschiedenes Talent und eine brillante Zukunft habe, so ziehe ich vor, nach Hause zurückzukehren und die Bäckerei meines Vaters zu übernehmen."

Es hätte nicht viel gefehlt, daß der Jüngling, der den väterlichen Backofen einem Mißerfolg auf den heißen Brettern, den man im Pariser Jargon ebenfalls „four" nennt, so entschieden vorzog, bei der Aufnahmsprüfung durchgefallen wäre. „Der Bengel ist zu häßlich fürs Theater," meinte die geistreiche Salondame Augustine Brohan, und sie hatte wahrhaftig recht. Constant war ein Knirps, der er übrigens bis heute geblieben ist; litt schon damals an einer unverschämten Stülpnase, durch die er zu sprechen pflegte, was ihm auch jetzt noch dann und wann passiert, und seine Säbelbeine hatten und haben noch immer geradezu türkische Velleitäten. Freilich besaß er auch schon dazumal ein ausdrucksvolles, lebendiges Mienenspiel, einen hübschen Mund mit sinnlich aufgeworfenen Lippen, in den grauen Augen einen feurigen Blick und im ganzen Wesen etwas Keckes, Pfiffiges, Fideles.

„Laßt ihn mir," sagte der ehrwürdige Regnier zu seinen Kollegen, „der Bursche ist gescheit, und was seine Häßlichkeit anbetrifft, so paßt sie vortrefflich für die Bedientenrollen des klassischen Repertoires."

Die Zucht im Pariser Konservatorium ist ungemein streng. Alte und in den Ruhestand getretene Schauspieler der ersten Bühnen stehen der Theaterschule vor und lehren dort die Kunst der Menschendarstellung nach konservativster Aesthetik. Realismus, Naturalismus, alles nur entfernt Moderne ist verpönt; einzig die Klassiker haben Kurs, und jedes zweite Wort ist: die Tradition. Jahrzehntelang käut man dort nichts als Corneille, Racine und Voltaire für die Tragödie und Molière, Regnard und Marivaux für die Komödie wieder, und wenn man einen in die Lehrsäle postierten Phonographen um das Geheimnis jener Räume befragte, würde er sein kleines Repertoire bald heruntergerollt haben. Die dort eingetrichterte Redeweise ist Deklamation, die Leidenschaft hohles Pathos, die Charakterisierung Faltenwurf. Die Leute nennen das klassisch. Erst wenn jeder jugendliche Schwung, alle freiere Bewegung und jegliches moderne Schönheitsgefühl herausgepaukt sind, werden die Bursche und Mädel mit einem Diplom aus der altväterischen Lehre entlassen. Auch dem jungen Coquelin wurden im Conservatoire Kamm und Sporen gestutzt und sämtliche romantisch oder modern widerspenstigen Federn ausgerupft. Recht hatte Regnier, wenn er sein fatales Näseln und übertriebenes Gebärdenspiel bekämpfte. Während die deutschen Theaterschüler gewöhnlich an steifer Gestikulation leiden und überhaupt am ganzen Körper linkisch sind, so fuchtelte Constant mit französischer Lebhaftigkeit in der Luft herum. Doch sein Lehrmeister fand ein probates, wenn schon grausames Mittel dagegen, indem er seinen Zögling sogenannte „Rôles financiers“ aufzwang, jene komischen und Heldenväter-Partien, die eine Greisenstimme und gemessene Gesten verlangen. Coquelin war über seine neue Metamorphose nicht sehr entzückt, studierte aber gleichwohl an seinem Géronte und George Dandin drei volle Monate, bis er geheilt war und wieder zu seinen Lakaien und Hausknechten zurückkehren konnte. Schon 1860 durfte er im Théâtre Français debütieren, brachte sofort die Kritik auf seine Seite und wurde nach und nach vom Publikum anerkannt. Gegen alle Tradition war er mit dreiundzwanzig Jahren bereits Sociétaire. Sein seitheriger Entwickelungsgang ist ein allmähliches Fortschreiten von der her-

gebrachten Klassizität zum eigenartigen Realismus, oder wenn bei der Nachschaffung der Menschengestalt mittelst Leib und Stimme von Objektivität die Rede sein kann, vom farblos Objektiven zur lebendigen Individualität.

In Frankreich, wo von jeher Inspiration und Instinkt höher galten als das bloße Sitzfleisch, ist das Naturell die Hauptsache. Wie Ludwig Devrient, Garrick und Kean bei allem Studium und Verständnis des Dichters intuitiv und nicht auf dem Wege der Reflexion ihre Rollen auffaßten und, wo ihr Genius richtig tappte, das Höchste zur Erscheinung brachten, so suchten auch Talma und Frédéric Lemaître weniger sich ihren Rollen, als diese ihrer Persönlichkeit anzupassen. Die französischen Akteurs haben in der Regel keine proteusartige Vielgestaltigkeit. Die meist durchgebildete Technik verdeckt das Stereotype ihrer Gebilde, die fast nur in Maske und Nüancen von einander abweichen. Was auf solchem Wege das Spiel an geistigem Reiz und Folgerichtigkeit verliert, gewinnt es anderseits an Frische, Einfachheit, Plastik, Natürlichkeit und unmittelbarem Effekt. Sie geben den Menschen und keinen aus ihrer Retorte hervorgegangenen Homunkulus.

Auch Coquelin gehört keineswegs zu den berüchtigten „denkenden“ Schauspielern. Wer ihn sieht, bewundert die Uebereinstimmung in Mimik, Wort und Gebärde und den Mangel an Männchen und Mätzchen, überkluger Ironisierung des Dichters, spitzfindigen Nüancen und sichtbarer Beherrschung bis in die Fußspitzen. Und wie Maske und Aktion, so auch die Deklamation. Auge und Ohr des Zuschauers führt er niemals irre; was er dem einen zu sehen gibt, das hört das andre. Er simuliert nicht, er improvisiert; er spielt seine Rollen nicht, er lebt sie; und daher erscheint ihm alles gleich einer Eingebung des Augenblicks, und wie wenn er dem Zufall kommandierte. Sein überkräftiges künstlerisches Wesen füllt seine Rolle nicht allein bis in ihre feinsten Ecken und Enden aus, sondern sprengt wohl auch die allzu enge Hülle, um über das an Situationen und Verhältnisse gebundene Geschöpf des Dichters hinauszugehen und den ganzen Charakter und den ganzen Menschen zu geben. Nur so erklärt sich die Wahrheit seiner Kunst und ihre große Wirkung.

Und dennoch sind seine natürlichen Mittel recht beschränkt. Seine Kleinheit und die fatale Nase weisen ihn auf das komische Feld. Ebenso sein Organ, das umfangreich und modulationsfähig, jedoch scharf und schneidig ist. Und wie die Maske und Deklamation, so auch die Geste, die wohl Spott, Ironie, Humor, Satire, Malice, aber nicht Würde, Gemütlichkeit, Ernst und Milde ausdrückt. Dafür disponiert er über eine unversiegliche, stürmische, hinreißende Lustigkeit, eine brillante, prickelnde scharfe Komik und über eine unglaubliche Technik der Rede- und Spielweise. Wie die Rachel den Heldinnen Corneilles und Racines ein neues Leben einzuhauchen verstand, so hat Coquelin die da und dort verblaßte Komik Molières und Regnards mit seinem übersprudelnden Humor und seiner stets geistreichen und einfachen Bouffonnerie modern aufgefrischt. Mit welcher quecksilbernen Beweglichkeit in Mienenspiel, Gebärde und Sprache gibt er nicht Molières unsterbliche Bediente: den erfinderischen und nie verlegenen, stets geprügelten und immer fröhlichen Mascarille, den vergeßlichen Schwätzer Dubois, den eifersüchtigen und verliebten Lubin! Wie köstlich ist er im „George Dandin“ als allzu aufrichtiger Maître Jacques, der seine Koch- und Kutschertracht mit den Verrichtungen seines Doppelberufes stets in Einklang setzen will! Nicht weniger ergötzlich wirkt er als Stutzer, etwa als Lisandre („Les Fâcheux“), wo er einen Tanz, la petite courante, mit graziösem Pas markirt, die Touren erklärt, höchst anschaulich das Chassez-croisez von Kavalier und Dame andeutet und dazu trällert, lächelt, mimt und spricht. Diese Episode, die sich wie aus dem Zwischenaktsballett in das Stück verirrt zu haben scheint, ist entschieden eine der bedeutendsten Leistungen des Komikers. Entzückend spielt er ferner den Trissotin in den „Gelehrten Frauen“, wo er seine faden Reimereien mit grotesker Feinheit vorzulesen weiß und seinen Kollegen unter mörderischen Epigrammen und Schimpfreden zermalmt, oder den wütenden Quacksalber Purgon, der seinen unfolgsamen Patienten verflucht, oder den Exekutor im „Tartuffe“, wo er einer physiognomielosen Episodenrolle wieder eine ungeahnte Schärfe und Bedeutung gibt. Er ist ganz lächelnde, katzbuckelnde, süße, sanfte, unheimlich höfliche Liebenswürdigkeit,

aber nur so lange man seiner Ansicht scheint; sobald man jedoch Miene macht, sich und das Seinige von ihm hinauswerfen zu lassen, wird er unangenehm, bitter, gehässig und illoyal, obwohl er Monsieur Loyal heißt, kurz, der rechte Schüler, Bewunderer und Helfershelfer des Tartuffe. Für bornierte Naturbursche, wie Thomas Diafoirus im „Eingebildeten Kranken“, ist sein Auge zu klug, seine Nase zu keck und sein Vortrag zu fein, als daß man ihm Glauben schenken könnte; aber wie komisch furchtsam blickt er von der schwindelnden Höhe seines erhabenen Kinderstuhls herab, den ihm die schelmische Magd angewiesen hat, und wie haspelt er seine auswendig gelernten Artigkeiten her, gleich einem aufgezogenen Uhrwerke, das nicht mehr abgestellt werden kann! Seine Spezialität sind überhaupt lange Redekunststücke, zum Beispiel die berüchtigte Meldung im „Étourdi“. Mascarille hat dort wohlgezählte achtzig Verse, und nicht die klarsten und besten Molières, aufzusagen, welche, wenn sie nicht ermüden sollen, weder langsam detailliert, noch, da sie die Lösung des Konfliktes enthalten, unverständlich geschwabbelt werden dürfen? Wie hilft sich Coquelin? Atemlos und freudig rennt er aus der Kulisse und beginnt schnaubend und nach Luft schnappend seinen endlosen Bericht, wirft satirische Streiflichter auf seine Beschreibung des Altweiberkampfes, ahmt die kreischende Stimme der alten Zigeunerin und die gerührte von Andrès nach und würzt das Ganze mit ironischen Parenthesen und Gesten, während sein wohlskandierter Wortschwall entfesselt, gleich einem Sturzbade, auf die verblüfften Mitspieler und Zuschauer niederhagelt, die freilich nur das Notdürftigste verstehen von der wunderbaren, doch ihm, dem Schlauesten von allen, natürlich ganz sonnenklaren Erkennungsgeschichte.

Auch das moderne Theater findet in Coquelin eine unschätzbare Kraft. Im veralteten Repertoire von Scribe und Bayard ist sein Humor für die philiströsen Generale und mit Regenschirmen bewaffneten Nationalgardisten von Anno Dreißig freilich zu scharf; um so besser stellt er seinen Mann in den Werken der Ecole du bon sens und der realistischen Schule. Augier, Feuillet und der jüngere Dumas haben ihrem Mitarbeiter viel zu verdanken. Banvilles Gringoire, der von deutschen Schauspielern gewöhnlich als Nachkomme des Brachvogelschen Narziß,

von des Gedankens Blässe angekränkelt, gespielt zu werden pflegt, gibt Coquelin frischer, natürlicher, traurig, aber nicht larmoyant; man fühlt, daß der arme Teufel im Grunde ein Bursche von unendlichem Humor ist und, wenn er sich sattgegessen hat, dem Teufel ein Ohr abschwatzen würde. Und wie entzückend er die Ballade vorträgt und das letzte Couplet jubelnd über seine Lippen klingt! In Viktor Hugos „Ruy Blas" gibt er den Strauchritter Don César mit fabelhaft komischer Verve. Augiers „Paul Forestier" wurde durch die Art und Weise, wie er den abstoßenden Adolphe de Beaubourg ins Humoristische hinüberzuspielen und sympathisch zu machen wußte, vor dem sicheren Mißerfolg errettet. Aehnlich verhält es sich mit seinem Herzog de Septmonts („L'Étrangère"), dem er, ganz gegen des Dichters Wunsch, einen komischen Beigeschmack gab. Es ist der richtige petit crevé aus dem Faubourg St. Germain, stolz, blasiert, kalt, schneidig, vornehm, beinahe graziös; die Erziehung konnte aus ihm nichts Rechtes machen, der Kastengeist mußte ihn hochmütig und herzlos bilden, die Noblesse verpflichtete ihn zur finanziell notwendigen Mesallianz mit der ungeliebten Krämerstochter; dabei hat sein Cynismus einen lustigen Zug, seine Insolenz ist fast von liebenswürdiger Logik, und wenn er in der Duellszene den saftigsten Galgenhumor entwickelt, so bedauert und entschuldigt man ihn beinahe. Weniger blasiert und um eine Nüance harmloser ist sein Sohn Fourchambault, ein loser Schlingel, der bei all seiner Eleganz doch kein Pariser ist, obwohl er sich in Havre als solchen aufspielen möchte. Seine Blasiertheit und Herzenskälte ist affektiert, sein vornehmes Wesen studierte Nachäffung; unter der Kruste falscher Weltstadtbildung pulsiert ein leichtsinniges, doch gut provinziales Biederherz. Im letzten Akte schlägt die lärmvolle Frechheit nach Bernards Enthüllung in ernsthafte Ergriffenheit um, der aber die durchaus aufrichtige Rührung eigentlich verwünscht unbequem und die Verzeihung nicht schnell genug kommt. Man merkt ihm zugleich die Freude an, daß der Provinzler in ihm den Pariser ohne Zeugen überrumpelt hat.

Coquelin hegt, wie alle Komiker, den Wunsch, nicht nur auf das Zwerchfell, sondern auch auf die Thränendrüsen und

den Herzmuskel zu wirken. Er wollte seinen Rollenkreis auch nach der ernsthaften, rührenden, ja hochtragischen Seite hin erweitern. Seine Versuche sind nicht eben gelungen. Das Publikum, das schon in ungeheure Heiterkeit versetzt wird, sobald es nur die himmelwärts strebende Nasenspitze seines Lieblings sieht, kann ihn unmöglich ernst nehmen, selbst wenn er den hoquet tragique, den tragischen Schluchzer, vor dem Diderot ausdrücklich warnt, auch noch so virtuos anwendet. Am besten geht es in sentimentalen Rollen, die nur rühren, nicht erschüttern wollen, etwa als Ehemann in Augiers „Gabrielle“, wo ihm das Kunststück gelingt, den Hahnrei, den er so oft lächerlich gemacht, rührend und fast erhaben darzustellen; oder als edler Geigenmacher von Cremona, wo man wahres Mitleid für ihn empfindet, oder als Arbeiter in Manuels auch in Deutschland bekanntem Einakter: „Die Arbeiter“, wo man so recht fühlt, welch unvergleichliches Instrument er an seiner Diktion hat, oder als „Tabarin“, wo er über das Lachen und die Thränen gebietet und oft eins ins andre mischt. Schon mißlicher wird die Sache, wenn er sich den Kothurn an seine verhängnisvollen Beine schnallt. Als „Jean Dacier“ im gleichnamigen Trauerspiele seines Freundes Lomon, dessen Kollaborator er gewesen sein soll, spielt er einen Helden der großen Revolution, wobei er die mangelnde tragische Kraft durch hohles Pathos ersetzen will. Das Stück verschwand bald vom Repertoire, während es vielleicht ohne Coquelins gewagtes Experiment ein längeres Leben gehabt hätte. Nicht anders verhält es sich mit Beaumarchais' ewig jungem Revolutionsstücke: „Figaros Hochzeit“, dessen Titelhelden er schon im Anfange seiner Laufbahn gemimt hatte. Dazumal befiel ihn bei der ersten Aufführung ein ungeheuerliches Lampenfieber. Vier Akte lang spielte er ohne Freiheit, ohne Schärfe, ohne Humor. „Du bist ja Figaro,“ flüsterte ihm Madeleine Brohan zu, „so lache doch!“ Unmöglich! Erst im fünften Akte faßte er sich. Dort ist der berühmte Monolog, den Coquelin nach der damaligen falschen Tradition ins Tragische zog; die thatsächliche Verzweiflung seines Herzens wirkte jedoch so natürlich auf die Darstellung, daß der Abend für ihn mit einem Achtungserfolge schloß. Jedenfalls mochte es ihm lieb sein, daß das Stück für einige

Jahre von der Bühne verschwand, was ihm willkommene Gelegenheit zum genauern Studium desselben bot.

Im Jahre 1880 geschah die feierliche Wiederaufnahme der Komödie. Es war ein Mißerfolg; auch für Coquelin. Von brillanten Einzelheiten abgesehen, trat ein totgeborenes Ding in die Erscheinung, das noch ganz im Urschleime der Reflexion steckte. Jedes Wort kam aus dem Gehirne, jede Bewegung war abgezirkelt, jede Pointe wurde Kalkül. Ein erstaunliches Stück Arbeit steckte darin, aber es war Stückarbeit. Es fehlte dieser Gedanken-Mosaik an Frische, Inspiration, Improvisation des Gefühls. Und welcher Fehlgriff in der Auffassung! Coquelin hielt mit hartnäckiger Konsequenz an der seinem Naturell widerstrebenden Tradition fest, obgleich er damit schon einmal gescheitert. Sein Figaro war ein Kopfhänger, der sogar einmal, dort wo er an die Untreue seiner Geliebten glaubt, zu flennen anfängt, statt seinen Schmerz in einem kurzen Schrei austönen zu lassen. Das war nicht Figaro, der direkte Nachkomme von Jacques Bonhomme, Guignol, Gilles und Pierrot der Commedia dell' arte, der singende Sturmvogel der Revolution, der leibhaftige Beaumarchais, der in die wetterschwüle Luft des gräßlich ausklingenden achtzehnten Jahrhunderts sein Glaubensbekenntnis hinausjubelte: „La gaîté, la gaîté, voilà la force de ma vie!" Das war fast eher ein Lear, der vergeblich Zerstreuung sucht, wohl auch ein bißchen scherzt, stichelt und lacht, dann wieder ein Stück auf die Weltordnung flucht und am Ende aus seiner hypochondrischen Laune nicht mehr herauskommt. Coquelins Figaro war ein Politiker, ein Klubredner, ein Septembriseur.

Oder sollte der demokratische Künstler auch diesmal wieder nur sich selbst gespielt haben? Fast könnte man es glauben, wenn man in den Blättern liest, er habe den Plan, nur noch kurze Zeit im Hause Molières zu wirken, dann eine Gastspielreise ins Land der Dollars zu unternehmen und sich schließlich um einen Sitz in der Abgeordnetenkammer zu bewerben. Da hätten wir also den leibhaftigen Figaro Coquelins, der aus der Welt des Scheins in die reale Wirklichkeit heruntersteigen will!

Aber Coquelins politischer Ehrgeiz ist zum Glücke noch durch keine Thatsache bewiesen. Offenbar ist einzig sein Streben

nach der Ehrenlegion. Grundsätzlich kann es nur lobenswert erscheinen, daß er mit Wort und Feder gegen die im Heimatlande bürgerlicher Gleichheit herrschende Ungerechtigkeit ficht, die Schauspieler erst dann zu dekorieren, wenn sie nicht mehr Schauspieler sind, und nicht wegen ihrer Kunst, sondern für schriftstellerische Verdienste (Samson) oder in ihrer Eigenschaft als Professoren des Konservatoriums (Regnier). Welches sind die Gründe, die an Stelle eines guten Motivs einen schlechten Vorwand setzen? Zuerst das mittelalterliche Vorurteil, daß „Komödianten und Schnurranten“ sämtlich Leute von losen Sitten seien, und dann das Gebot, daß kein Ritter der Ehrenlegion, wenn auch nur in seinem bürgerlichen Berufe, geprügelt und beleidigt, ausgepfiffen oder mit faulen Eiern beworfen werden dürfe. Coquelins Schrift: „L'Art et le comédien“ *) ist nichts weiter als ein verstecktes Plaidoyer für die Gleichberechtigung des Schauspielers vor der Ehrenlegion. Bloß um zu beweisen, daß der Mensch bei der Bühnendarstellung ganz unbeteiligt sei und also in seiner Ehre weder von den Mitpartnern im Stücke noch vom unzufriedenen Publikum beleidigt werden könne, und nur darum unterschreibt der subjektivste Darsteller von Frankreich Diderots Paradoxon, daß der Schauspieler rühren und hinreißen müsse, ohne selbst gerührt und hingerissen zu sein.

Ich habe in einem Pariser Blatte den Vorschlag gemacht, die Schauspieler sollen des Prinzips halber ihren Kampf ausfechten und, einmal am Ziele, die angebotene Auszeichnung, die ja in der heutigen Sündflut von Rosetten, Kreuzen, Medaillen und Cordons gar nicht mehr auszeichnet und die sie in Eine Reihe mit Notaren und Krämern setzen und völlig bourgeoisieren würde, alsdann vornehm ablehnen. Meine Ansicht fand jedoch bei den Bühnenhelden keine Gegenliebe, am wenigsten bei dem streitbaren Komiker selbst. Und doch hat ein sicherer Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière, der Gründer und Abgott des Théâtre Français, sich weidlich über des unsterblichen Philisters falschen Ehrgeiz und lächerliche Sucht nach Auszeichnungen lustig gemacht

Aber Poquelin ist nicht Coquelin

*) Paris, Paul Ollendorff.

## Sarah Bernhardt.

Die ehemalige Heroine des Théâtre Français ist dem deutschen Publikum eigentlich erst in letzter Zeit durch ihren skandalösen Bruch mit der vornehmsten Bühne Frankreichs, durch ihr chauvinistisches Auftreten in Kopenhagen und andre Exzentrizitäten und endlich durch ihre vom großartigsten materiellen Erfolg gekrönte Gastspielreise nach Amerika merkwürdig geworden. Als Patriotin hat sie das Recht verwirkt, ernst genommen zu werden. Als Künstlerin verdient sie aber die Beachtung der Kritik, welche sich mit Vergnügen ihres Wirkens im „Hause Molières“ erinnert.

Ihr Alter? Sie weiß es nicht. Schöne Frauen haben ja den leidigen Geburtsschein nur, um ihn zu verleugnen. Auf der Bühne hat Sarah Bernhardt die Jugend ihrer Rollen: sechzehn mit der „Tochter Rolands“, achtzehn mit Desdemona, zwanzig mit Hermione, zweiundzwanzig mit Phädra, ein unbestimmtes Alter mit Miß Clarkson und achtzig Jahre mit der Matrone Posthumia. Im grellen Lichte des Rampenfeuers gibt man ihr dreißig oder . . . doch seien wir galant. Eine Frau hat ja nur das Alter, das sie scheint. Ihre Eltern sollen holländische oder wohl eher deutsche Israeliten gewesen sein; doch wurde Sarah, wie sie versichert, getauft und in einem Kloster zu Versailles erzogen. Viermal stand sie dort auf dem Punkte, kleiner Vergehen halber fortgejagt zu werden, doch erweckte sie immer wieder durch zauberhaft rührende Bitten Verzeihung. Sie verließ das Stift mit dem Entschlusse, Nonne oder — Schauspielerin zu werden. Sie wählt das letztere. Mit fünfzehn Jahren wurde sie ins Konservatorium aufgenommen, und deklamierte vor dem alten Auber, naiv genug, Lafontaines abgedroschene Fabel von den zwei Tauben. Der berühmte Komponist lachte und — war entwaffnet. Das kleine, bleiche Judenmädchen gewann als Schülerin von Provost und Samson den ersten Tragödienpreis, der sie zu Debüts im Théâtre Français berechtigte. Das erste Mal ging sie auf der ehrwürdigen Bühne noch unbeachtet vorüber und wurde, wie es heißt, Knall und Fall entlassen. Der Knall rührte nämlich von einer Ohrfeige, die sie einer Kollegin gab. Der Fall

kam hinterher, als sie schon nach dem zweiten Auftreten im Gymnase dramatique spurlos verschwand . . . Wohin? Böse Zungen behaupteten, in ein Nest der Liebe; sie selbst schwur, in Spanien gewesen zu sein, um ein Fußübel zu heilen. Thatsache ist, daß sie, wie die Taglioni, später auf einen allerliebsten kleinen Schelm zeigen und sagen konnte: „Das ist mein Fußübel!“ Herbe Enttäuschungen folgten, der Ernst des Lebens machte sich fühlbar. Ihre zwei Vergiftungsversuche fallen in jene Zeit. Um der Not zu entgehen und vielleicht auch aus Heimweh nach den geliebten Brettern, ließ sie sich für eine Feerie vom Théâtre de la Porte St. Martin engagieren. Lieber wollte sie dort unter einem Pseudonym die Prinzessin Désirée in einem Kostüme spielen, das nicht da war, als die verlorene Armee der Galanterie vergrößern. Aber das Herz schnürte sich ihr zusammen beim Gedanken an ihr verkanntes Talent und die unwürdige Rolle, die sie zu spielen oder vielmehr zu zeigen hatte, und sie bewarb sich beim Odeon um ein Engagement. Der eine Direktor fand sie zu mager und zu schwach; dem andern — es ist der kürzlich abgesetzte Duquesnel — gefiel sie schon besser . . . Anfänglich spielte sie unter seiner Direktion alle möglichen Naiven, ohne recht durchzuschlagen. Erst 1869 erregte sie die allgemeinste Aufmerksamkeit durch die poetische Art, womit sie in Coppées Einakter „Le passant“ den wandernden Musikanten Zanetto gab. Ihr zweiter Triumph in Viktor Hugos „Ruy Blas“ war so groß, daß die erste Bühne Frankreichs sich ihr wieder erschloß. Sie war schon damals so bekannt, beliebt, geliebt, daß sie die Entschädigung von 5000 Frank, die sie zur Lösung des Kontraktes mit dem Odeon bedurfte, sogleich fand, „noch ehe sie dreimal auf den Boden gestampft“. Das ist bequem, nicht wahr? Auch im Théâtre Français spielte sie anfänglich ohne allzu großes Aufsehen. Ihr eigentlicher Ruhm ist verhältnismäßig noch jung und datiert erst seit etwa vier bis fünf Jahren.

Sarah Bernhardt als Schauspielerin entspricht nicht im mindesten den landläufigen Begriffen, die man sich namentlich in Deutschland von einer Heroine macht. Schon ihre zarte Gestalt und Stimme deuten an, wo der Schwerpunkt ihres Talentes nicht gesucht werden darf. Vielgestaltigkeit ward ihr

versagt, und mag sie in ihren Rollen Phädra, Cordelia, Donna Sol heißen, so ist und spielt sie doch stets Sarah Bernhardt. Sie verfügt nur über die weichen Gefühlsseiten des Weibes, die Malerei mittlerer Empfindungen und eine elegische, doch nicht weinerliche Tonlage des Gemütes. Ueber zarte Sehnsucht, süßes Hoffen kommt sie in der Regel selten hinaus. Ein melancholischer Duft liegt auf ihren Gebilden, aber sie ist ebensoweit entfernt von Rührseligeit als von Kulissenreißerei. Ihr Gefühl ist tief, wenn ihm auch die packende, pragmatische Kraft, das donnernde Pathos, das Furioso, der Wirbelwind der Leidenschaft versagt sind. Wut und Wildheit werden meist in würdig verhaltenen Zorn aufgelöst, der eher Gereiztheit ist, oder konzentrieren sich am liebsten in einem einzigen harmonischen Schrei. Für getragenes Pathos und entfesselte Energie fehlt es ihrer Stimme an Kraft; ihre stete Elegie der Empfindung steigert sich selten; um so meisterhafter ist sie in der Versinnlichung ihrer Gefühle und in der Feinheit ihrer Nüancen. Sie ist eine sanfte Tragödin, und wenn sie dennoch zu erschüttern versteht, so dankt sie es ihrem seelenvollen Spiel, ihrer Stimme, ihrer Diktion. Sie versteht es, die gewagtesten Situationen, die niedrigsten Leidenschaften, die schlechtesten Verse in jene Regionen zu erheben, wo die reinen Formen wohnen. Sie adelt den stümperhaftesten Dichter. Erscheint sie auf der Bühne, so verschwindet alles Gemeine, und öffnet sie ihren Mund, so entströmt ihm Poesie und Musik. Neben ihrem künstlerisch raffinierten Geschmack, sich zu kleiden, wirkt sie vor allem durch ihr seelenvolles Spiel und ihre Stimme, die nicht umfangreich, nicht stark ist, aber eine Fülle und Mannigfaltigkeit von Wohllaut entwickelt. Wenn man von der Rachel sagte, ein ganzes Orgelregister stecke in ihrer Kehle, so verfügt Sarah Bernhardt freilich nur über eine Flöte, die über das Zarte, Schmelzend Rührende nicht hinaus kann.

Ich werde es noch lange nachfühlen, wie sie im „Ruy Blas“ als melancholische Königin, die unterm Strahle der Liebessonne zum Leben erwacht, vom deutschen Vaterlande sprach, stehend, halblaut, im selben monotonen Akkord, mit geschlossenen Augen, als ob sie auf innere Stimmen horchte oder gleichsam das Rauschen des Rheines vernähme, und wie ergreifend

dieses Lied vom Heimweh in harmonischem Silbenfalle dahinwogte. Man erzählt, daß vor einer Aufführung von Dumas' „Kean“ im Odeon das Publikum tumultuarisch forderte, man solle „Ruy Blas“ des verbannten Viktor Hugo spielen. Der Vorhang ging empor, und das aufgeregte Publikum tobte immer lauter. Da ertönte mitten im Sturme die feine, süße Stimme einer unbekannten Debütantin, die unerschrocken ihre Rolle flötete, und ihr geheimnisvoller Wohllaut ging allen so zu Herzen, daß sich der Orkan wie durch Zauberkraft legte und das ganze Haus berückt am Munde der kleinen Hexe hing. Dabei glänzt sie durch eine feinsinnige und tadellose Diktion, die selbst im Sturm des Affektes und im Frieden selig hingehauchter Liebesempfindung die Worte wie Perlen aneinander reiht. Rechnet man dazu, daß ihre ganze Darstellungsweise alle vom Dichter nicht intentionierten Effekte vornehm verschmäht und jeder Unnatur abhold, keusch aber doch pikant ist, so habe ich die verschiedenen Momente berührt, die ihre ungeheure Wirkung erklären können — bis auf den Zauber der Erscheinung.

Man stelle sich ein mittelgroßes, überschlankes geradezu hageres Geschöpf vor, das die Witzblätter nicht unzutreffend mit einem Falzbein vergleichen; nur ihre Pätschchen sind fett, weshalb man ihr schon den Rat gab, sich zu ihrer Bequemlichkeit auf die Hände zu setzen. Ihr Gesicht ist lang, ihre Brust platt, ihre Wangen sind hektisch eingefallen, ihre Arme knochig, und ihre Augen sieht man kaum unter dem Lockengewirr, das ehedem pechschwarz, jetzt in venetianischem Hochblond schimmernd über die Stirne herunterhängt. Je länger man sie betrachtet, um so bestrickender, interessanter erscheint sie. Ihr Gang ist stolz und doch leicht, die Haltung mädchenhaft und dennoch fast königlich, und auf den feingeschnittenen Lippen lagert ein Lächeln, worein sich eine rührende Traurigkeit mischt. Der vom Karminstift gestreifte Purpurmund sticht seltsam von der gespenstigen Blässe der zum Ueberflusse noch mit Reismehl überkrusteten Wangen ab. In der Nähe gewahrt man ein nicht eben großes Auge von unbeschreiblicher Farbe mit grünlichem Glanze, wie der Blick einer Katze im Sonnenlichte. Die kleinen Sterne werfen im Affekte leuchtende Blitze; dann erscheinen sie wieder grau in grau, tief, hart,

kalt wie Stahl. De face hat das längliche Dreieck ihres Gesichtes, vom spitzen Kinn und den starken Backenknochen gebildet, einen unbegreiflichen Reiz, und sogar im Profil zeigt sich, trotz der durch ihren leichten Bug an den semitischen Ursprung gemahnenden Nase und der schmalen Oberlippe, ein durchaus edler, vornehmer Schnitt.

Und nun denke man sich diese lange spindeldürre Gestalt in ein ganz weißes oder ganz schwarzes Frauenkleid nach der Mode eng eingenäht! Ich kenne keinen Anblick, der mehr zur Karikatur aufforderte, und doch spricht aus der Erscheinung, wie sie sich gibt und trägt, eine entzückende Feinheit, Originalität, Eleganz. Eine eigne Grazie in jeder Bewegung ihres Gesichtes verklärt ihre ätherische Erscheinung. Man sieht und hört gleichsam ihre Seele durch ihren Körper. Wenn Viktor Hugo von Baptistine in den „Misérables“ sagt: „C'était un prétexte pour qu'une âme restât sur la terre“, so ist auch Sarah Bernhardt ein solcher Vorwand, um eine Seele auf die Erde zu bannen. Sie spricht nicht, sie murmelt, sie säuselt, sie haucht. Gebt Acht, sie wird sich noch verflüchtigen! . . .

Rachels angebetetem Corneille zieht sie den weichern Racine vor, dessen Heldinnen weniger ins Riesenhafte wachsen und die mittlere Tonlage des Gefühls selten überschreiten. In den drei ersten Aufzügen der „Phädra“ ist sie einer Rachel ebenbürtig, nicht so im vierten Akte, wozu ihr das ganze Register von Leidenschaft mangelt, über welches die kleine Jüdin verfügte. Viel besser liegt ihr der Zanetto („Le Passant“). Hier rät die Phantasie, irregeführt durch die schmalen Hüften und die rätselhaft . . . stille Brust auf ein geschlechtsloses Es, halb Mädchen, halb Knabe, bis ein verklärt hingehauchtes Liebesgeständnis ins Weibliche hinüberschillert. Unvergeßlich ist mir ihre Donna Sol im „Hernani“, die sie voll schmachtender Hingebung, mädchenhafter Scham und spanischer Glut gibt, und jenes eigentümliche Experiment in Parodis „Rome vaincue“, wo sie als blinde Matrone, welche die Richter ihrer vestalischen Tochter verflucht, eine ungeahnte Poesie des Schmerzes entwickelt. Hier kommt sie der wahren Tragik sehr nahe. Weniger bedeutend ist sie im modernen Schauspiel, doch dürfte sie weitaus die beste Kameliendame sein, die sie freilich in

Paris noch nicht gegeben hat. Und Mrs. Clarkson, dieser schwächste Punkt in Dumas' „L'Etrangère", die Fremde selbst? Die Existenz einer „Vierge du mal", einer keuschen Buhlerin, mitten im lebenslustigen Paris, wo doch die Gourmands der Liebe zu Hause sind, ist eine Anomalie, sobald sie in der Weise dargestellt wird, wie es auf deutschen Bühnen geschieht; denn dort gibt man diese „unheilige Jungfrau" mit dem gesamten sinnlichen Apparat und der robusten Lungenkraft deutscher Heldenspielerinnen. Diese anscheinend unlogische Rolle, für Sarah Bernhardt geschrieben, wird auch nur in ihrer Darstellung verständlich. Wie ein Schatten, dessen einzig weißer Flecken das bepuderte Gesicht bildet, rauscht sie in den Salon und streift teilnamslos mit einem glasigen Blicke die feindselige Gesellschaft. Ihre Bewegungen sind gemessen, ihre Stimme klingt kalt, tonlos, gleichgültig, verachtend; die ganze Gestalt lebt nicht, sie phosphoresziert und scheint der Inbegriff des Ekels vor Welt und Menschen. Sie ist das Fleisch und Bein gewordene seelische und physische Rätsel, das der Dramatiker aufgegeben hat.

* * *

Aber Sarah Bernhardt ist nicht nur der hellste Stern am Bühnenhimmel Neu-Frankreichs, sie will auch in andern Künsten glänzen. Wie sollte ihr eiserner Wille, ihr gewaltiges Können, ihr universaler Geist auf die Kränze verzichten, welche die Nachwelt dem Mimen und seiner Augenblickskunst verweigert? Nein, sie will etwas wahrhaft Großes und Bleibendes zurücklassen, aere perennius! Da erinnert sie sich, schon im Kloster aus Brotkrumen phantastische Figuren geknetet und vor kurzem im Uebermut auf das Halstuch ihrer Ankleiderin mit Tinte ein Menschenantlitz gezeichnet zu haben. Also schnell in die Lehre zu einem Bildhauer, ein Fuder Lehm und Gips her und einen ebenholzenen Sitzbock angeschafft! Und nun wird eifrig gemodelt, gezeichnet und gemeißelt. Sie hat Talent, das ist unbestreitbar; der Fleiß und — ihr Lehrer thun das übrige. Sie läßt sich zwei prachtvolle Ateliers bauen, aus denen bald wohlgelungene Büsten und sogar eine ganze Marmorgruppe, betitelt „Après le Naufrage", hervorgehen. Die Gruppe stellt eine höchst realistisch gehaltene Greisin dar, die

ihren ertrunkenen Sohn auf den Knieen hält und gramvoll ins Leere starrt. Jedenfalls ein vielversprechendes Debüt. Außerdem fühlte Sarah — schreiben hatte sie ja gelernt — auch das Talent zum Kunstkritiker, und so veröffentlichte sie denn im „Globe" Berichte über den „Salon" von 1879. Dieweil aber der Appetit auch beim Schriftstellern kommt, so wollte sie sogar ein Buch hervorbringen. Da sie just zu jener Zeit — es war während der Weltausstellung — den Luftballonsport trieb und sich dabei auf der Gondel in einen Stuhl setzte, so dachte sie, ihr und dem besagten Möbel könne geholfen werden. Flugs schrieb sie also einen von ihrem Freunde, dem Maler Clairin, illustrierten stattlichen Band: „Impressions d'une Chaise", worin sie all die seligen Gefühle jenes Sessels beschrieb, der nicht nur mit, sondern auch unter ihr ein Segler der Lüfte sein durfte. Ich wage den Scherz nicht so weit zu treiben, um zu behaupten, dies litterarische Erzeugnis habe die Schreiberin allein schon unsterblich gemacht. Am meisten gewann dabei jedenfalls der Stuhl, der von einem Reliquien sammelnden Engländer gekauft wurde.

Auch als Architektin ist die Unermüdliche thätig, denn sie leitete selbst den Bau ihrer Villa in Saint-Adresse, und erst kürzlich verkündete einer ihrer Verehrer in schwungvoller Prosa, sie werde auch die „Stein gewordene Musik", wie Schlegel die Architektur nennt, gründlich reformieren und einen Sarah Bernhardt-Stil ins Leben rufen. Daß sie sogar in der Pferdedressur Meisterin ist und auch Lieder komponiert, singt und klimpert, sei nur nebenher erwähnt. Selbstverständlich ist das Gelüste, nicht nur in Komödien zu spielen, sondern auch solche zu schreiben, und bereits nennt man ein ungedrucktes vieraktiges Drama „L'Épingle d'or", dessen — Mutterschaft auf ihre Rechnung gesetzt wird und woraus der „Figaro" eine geistreiche Konversationsszene mitgeteilt hat. Sie ist aber neuerdings auch unter Raffaels Kollegen gegangen und gedenkt hier das Gediegenste ihres vielseitigen Genies zu bieten. Um dies Ziel zu erreichen, ließ sie sich im Atelier des bekannten Genremalers Alfred Stevens nieder, den sie zu ihrem Lehrer erwählte. Ihr erstes Bild, das ein junges, blühendes Weib in glänzender Toilette darstellt, hinter welchem

Holbeins Knochenmann steht, war sogar in einem der letzten Salons zu sehen. Kurz, ihre Freunde, welche die Holde umschmachten und anbeten, für ein Lächeln tausend Tollheiten begehen und — was bei Franzosen unendlich viel sagen will — sie nötigenfalls sogar heiraten würden, nun, diese Herren also verkünden nicht ganz mit Unrecht, ein gewisser Michelangelo sei längst überholt, dieweil er nur Bildhauer, Dichter, Maler, ein guter Mensch und ein schlechter Musikant gewesen, während das Idol von Paris Malerin, Dichterin, Sängerin, Bildhauerin, Klavier-Virtuosin, Schauspielerin, Architektin, Pferdebändigerin, Komponistin, Novellistin, Kunstkritikerin sei . . . Habe ich nichts vergessen?

Kaum das Wesentliche, jedoch das Charakteristische besteht dabei darin, daß eine jede dieser Künste ein eigenes Kostüm erfordert. So trägt Sarah in ihrem Atelier eine weiße Flanellkleidung, nämlich eine weite Jacke und enge Beinkleider . . . ganz echte Hosen! Ja, als sie während der Pariser Belagerung im Odeon eine Ambulanz einrichtete, da zeigte sich die reizende Barmherzige Schwester in einer eigens von ihr kreierten Toilette: kokettes blaues Kleid, große spitzenbesetzte Schürze und im Gürtel eine Pistole. Als Aëronautin brachte sie die weißbetupften Foulardstoffe in die Mode, trug ein Spazierstöcklein — „Il lui ressemble“ sagte der maliziöse Dumas von ihm — und in den Eindrücken eines Stuhls läßt sie diesen von einer Flut von Spitzen schwärmen, „die jedesmal, wenn Donna Sol sich setzte, auf mich“ — notabene den glücklichen Sessel! — „herniederrauschte.“ O unvergänglicher Eindruck! Die Mode verdankt ihr auch die enganliegenden, langbeschleppten Kleider, ferner die Halskrausen à la Sarah Bernhardt, die Mantillen à la Donna Sol, die achtzehnknöpfigen schwarzen Handschuhe à la l’Étrangère, die Chignons à la Desdemona. Dagegen ist mir weniger bekannt, welcher Toilette sie sich bediente, um ihre journalistischen Meisterwerke und Dramen hervorzubringen. Schade, denn deutsche Skribentinnen wären mir behufs Kreierung einer allgemeinen Schriftstellerinnentracht vielleicht dankbar gewesen. Ich weiß nicht einmal, ob blaue Strümpfe, Tintenflecken an den Fingern und die Gansfeder hinterm Ohr dazu gehören . . .

Sarah Bernhardt ist keineswegs der Ansicht, daß eine Frau wertvoller sei, je weniger man von ihr spreche. Sie fürchtet den Lärm nicht, sie sucht ihn sogar und bricht allabendlich nur dann in den bekannten Klageruf jenes römischen Kaisers aus, wenn ihr Tagewerk keinen Stoff zum Stadtklatsch bot. Die Neugier des Publikums zu reizen, ist ihr höchstes Glück, und manche ihrer Künste entspringen nur diesem Bedürfnis. Diejenigen Freunde sind ihr am liebsten, die am meisten Gutes und Schlimmes über sie schreiben, und sie ist entzückt darüber, daß es in den Pariser Klatschblättern eine ständige Sarah-Rubrik gibt, die sie manchmal selbst durch offene Briefe mit Berichtigungen pikant zu machen sucht. Ihre fürstliche Wohnung, die von Hunden, Affen und Papageien wimmelt, ist stadtbekannt. Vor einem prachtvollen Spiegeltischchen à la Louis XV. steht ein — Gerippe. Der Tod beschäftigt sie, wie jedes tiefere Gemüt, ganz ausnehmend. Im schwarz verhängten Schlafzimmer befindet sich ferner ein mit dunklem Samt ausgeschlagener Sarg, worin sie hie und da übernachten soll. Oft macht sie sich schlechter als sie ist, und prahlt mit ihrer angeblichen Grausamkeit. „Ich habe meinen Windhund erschossen." — „Warum?" — „Zum Spaß." Da sagt der Pariser mit Recht: „C'est de la pose!" Alphonse Daudet, der kaum an sie gedacht, als er die Félicia Ruys im „Nabab" schuf, schrieb ihr nicht zu Dank, und so machte sie sich denn an Emile Zola, als er die Materialien zu seiner „Nana", dem Roman einer Schauspielerin, sammelte. Als nun der Verfasser des „Assommoir" einmal bei ihr speiste, tischte sie ihm zum Dessert die Geschichte aller ihrer Liebschaften auf, mille e tre, wie Leporello singt. Das Pikanteste dabei war, daß der Maler Clairin, ihr Ritter Toggenburg, von Anfang bis zu Ende anwesend war und jedenfalls noch mehr auf Dornen saß als der verblüffte Zola, den am Ende die Sache ganz kalt ließ. Die Wahrheit dieser inedierten Geschichte verbürgte mir einer der drei Beteiligten.

Den ganzen Tag empfängt sie ein Heer von Besuchern. Sie ist in allen Konzerten, auf jeder Rennbahn und immer, wenn etwas los ist, zu treffen. Sie führt über ihr Hauswesen eine regelrechte Buchhaltung — einfache und doppelte — und gibt

glänzende Feste, auf denen sich die Spitzen der politischen, künstlerischen, finanziellen und sozialen Pariser Welt zusammenfinden. Einmal hat sogar ihr siebzehnjähriger Sohn, der natürlich den Namen seiner Mutter führt, rosige Einladungskarten zu einem Maskenball in der Stadt herumgeschickt, bei welchem Anlaß er den eingetroffenen Ministern, Akademikern, Millionären und Künstlern so warm empfohlen wurde, daß mir um seine Zukunft nicht bange ist. Krittliche Geister zeterten natürlich über die mit Füßen getretene Moral, aber sie vergaßen, daß, wer das Publikum immer in Atem halten will, notwendig das Losungswort jenes Gauklers: „De plus fort en plus fort!“ in That umsetzen muß. Heißt doch die Devise der schönen Sarah selbst: „Quand même!“ Trotz alledem!

Diese merkwürdige Frau, die zehn Existenzen lebt und sich mit all ihren Velleitäten zugleich, und zwar nicht als Dilettantin, sondern als vollwertige Künstlerin abgeben will, mußte natürlicherweise dreifach zu Schaden kommen. Zuerst wurde ihre ohnehin schwankende Gesundheit untergraben. Erschöpft vom aufreibenden Tagewerke, schleppt sie sich seit zwei Jahren und länger auf der Bühne von Stuhl zu Stuhl, speit sie nach jedem Akte Blut und ist sie am Ende des Stückes mehr tot als lebendig. Es ist keine Komödie, wenn sie, von dem selbst in seinen Liebkosungen unerbittlichen Publikum herausgejubelt, wie ein Gespenst aus den Kulissen wankt. Schon vor ihrer Amerikareise hielten sie nur ihre Nerven noch aufrecht. Aber weshalb dann diese vielseitige, lärmvolle, aufdringliche Existenz, worunter vor allem ihre eigentliche Kunst zu leiden hat? Die Kritik, ihr Direktor, ihre Kollegen wurden schon 1878 stutzig, und ein Bruch drohte bereits 1879 auf dem abenteuerlichen Londoner Gesamtgastspiel des Théâtre Français. Sarah Bernhardt trieb auch an der Themse, ihrer Gewohnheit gemäß, tausend Allotria; deklamierte, malte und bildhauerte in sämtlichen oben beschriebenen Spezialtoiletten gegen angemessenes Entree in ihrer Wohnung und in den vornehmen Salons und erschöpfte sich dergestalt, daß die Vorstellungen der Truppe gestört wurden. Albert Wolff schlug darob im „Figaro“ Lärm, worauf Sarah die Geduld verlor, ihre Demission gab und mit einem Impresario ein Engagement abschloß, wonach sie sich um runde zwei

Millionen Frank vor den Amerikanern in ihren zahlreichen Kunststücken produzieren sollte. In der elften Stunde gab es wieder eine Versöhnung, und das Theater erhöhte ihr den Gesellschafterinnen-Anteil, damit sie nicht abermals den Vorwand haben könne, sie sei auf solche Nebenverdienste angewiesen, um das Gleichgewicht in ihrem Budget herzustellen. 1880 erfolgte endlich die definitive Scheidung, von welcher alle Zeitungen bis zum Ueberdrusse berichtet haben. Man behauptete, daß dieser Bruch schlaue Berechnung gewesen sei, weil sie wohl gefühlt habe, daß der Höhepunkt ihrer Kunst und ihrer Beliebtheit erreicht und eine Steigerung unmöglich sei. Sicher ist, daß sie in der Comédie française noch nicht ersetzt ist. Vielleicht betritt sie früher oder später den verlassenen Musentempel wieder.

* * *

Seit ihrer Rückkehr aus dem Lande des Dollars habe ich Sarah Bernhardt wieder in ihren verschiedenen Rollen gesehen; nicht in Paris, wo sie in Folge des von ihr verlorenen Prozesses mit dem Théâtre Français nicht mehr auftreten darf, sondern in London. O, wie war ich enttäuscht! Sie spielt nur noch aufs Geratewohl und überläßt alles der momentanen Inspiration, dem Instinkte, dem Zufall. Von einem Eingehen auf die Intentionen des Poeten ist keine Rede mehr; statt dessen löst sie ihre Rolle in glänzende Einzelheiten auf, geht mehr in die Breite als in die Tiefe und spielt mit Einem Worte nur auf den Effekt. Ihr Stil, der von jeher weder klassisch schön oder romantisch regellos, noch modern pikant war, ist ganz einfach Manier geworden. Ihre ohnehin nicht reichen Mittel sind auf dem Wege, ganz zu verarmen. Interessant ist sie zwar noch immer, charakteristisch bleibt dagegen fast nur noch ihre Toilette, die sie, Dank ihrem künstlerischen Auge und delikaten Geschmacke, von jeher zum Rang einer ästhetischen Leistung erhob. Ihre schwelgerische Diktion ist noch immer tadellos korrekt, so daß man selbst im Momente ihres Affektes keine Silbe verliert, doch die weichen Gefühlsseiten des Weibes sind in einem larmoyanten Strome von Wehmut und Schwermut untergegangen. Sie ist keine Künstlerin mehr, sondern nur noch eine Virtuosin.

# Die Kunst unter der dritten Republik.

Der „Salon" von 1880.

Selten war eine alljährliche Pariser Kunstausstellung noch vor ihrer Eröffnung Gegenstand so vieler und eifriger Kontroversen in der Presse, in Künstlerkreisen und im Publikum, als der „Salon" von 1880. Die Regierung hatte nämlich in ihre Sektion der Beaux-Arts den reformlustigen Unter-Staatssekretär Turquet delegiert, welcher das tiefgefühlte Bedürfnis empfand, durch kühne Neuerungen seinen Namen in die Kunstgeschichte zu bringen. Zuerst ersann er die Methode der „sympathischen Gruppen", derzufolge sämtliche Objekte nach ihren Genres ausgestellt werden sollten. Da jedoch Frankreich bei aller Initiative das gelobte Land der Routine ist und jeder verspottet wird, der den alten Schlendrian bekämpft, so begann eine allgemeine Hatz wider den armen Monsieur Turquet, so daß dieser sich beeilte, seine sympathische Theorie schleunigst fallen zu lassen. Nur ab und zu finden sich noch Spuren im „Salon" von dieser Anwandlung, leider auch einmal dort, wo sie die an sich gute Idee ad absurdum führen muß. Man hat nämlich eine wahre Madame Tussaudsche Verbrecherkammer eingerichtet, deren Eintritt nervenschwachen oder interessanten Damen ebenso abzuraten, als Freunden starker Emotion zu empfehlen ist. Diejenigen aber, die in ihrem Busen eine gewisse Vorliebe für Marat, den Volksfreund, oder für Charlotte Corday, den „Mordengel", bewahrt haben, finden daselbst vier große Moritһaten mit Badewannen und mehrere kleine mit bloßem Messer hübsch sympathisch beisammen. Abgesehen davon, würde die vielbelachte Gruppierung der Kritik und dem Publikum gewiß manchen Dienst geleistet haben, denn zum Vergleichen verwandter Gegenstände ist sie ganz zweckentsprechend, wie z. B. die Zusammenstellung der Porträts gezeigt hat.

Turquet heckte aber auch noch einen andern Plan aus, den er trotz aller Rekriminationen glücklicherweise nicht fallen ließ. Während früher die Maler nach dem Alphabet ausstellten, was die Orientierung ziemlich bequem, aber das stoffliche Chaos nur noch größer machte, so ist das Künstlerheer zum erstenmal in Generale, Offiziere, Soldaten und Reisläufer

eingeteilt, das heißt in Hors concours, die bereits ausgezeichnet wurden und nur noch die Ernennung oder das Avancement der Ehrenlegion beanspruchen dürfen; in Exempts, die bereits eine Medaille erhielten und daher keine Aufnahmsprüfung für ihre Werke mehr zu erdulden haben; in Non Exempts, das ist die übrige Masse der Preiswerber, und in die Ausländer. Auch darob entstand ein großer Lärm. Da zeterten vor allem die nicht konkurrierenden Meister, die es bisher so leicht hatten, sich triumphierend über eine mittelmäßige Nachbarschaft zu erheben, und die Exemten, welchen die in Zeiten künstlerischer Sterilität ergatterte Medaille das Recht gab, fortan ihre Erzeugnisse ohne weiteres in den „Salon" zu bringen, denn nun sollten sie ja ihren gefürchteten Rivalen gegenübergestellt werden. Nun denke man sich einen Pinselfürsten der dreißiger Jahre oder einen „Offiziellen" des zweiten Kaiserreiches neben einem Meister der modernen Koloristenschule, etwa Signol oder Lehmann neben Bonnat oder Duran, und man wird begreifen, wie sehr den Herrschaften um ihre Gottähnlichkeit bange werden mußte. Doch die Ausländer protestierten desgleichen, indem sie nicht mit Unrecht darauf hinwiesen, sie hätten die Gastfreundschaft angenommen, um mit französischen Künstlern, und nicht, um mit ihren eigenen Landsleuten zu konkurrieren. Kurz, der Lärm steigerte sich zum Orkane, der den Unter-Staatssekretär samt seinen revolutionären Ideen hinwegzufegen drohte. Glücklicherweise gleicht aber das liebenswürdige, jedoch leidenschaftliche Künstlervölklein dem emsigen Bienenschwarme Virgils: mag er noch so summen und brummen und mit scharfem Stachel drohen, eine Handvoll Sand genügt, um ihn sofort in den Korb zurückzuscheuchen, wo er arbeitslustig wieder die bittern Waben mit süßem Honig füllt.

Der Wurf Sand oder Erde ist aber hier ganz einfach das Schlagwort: Trennung von Staat und Kunst. Davon wollen die Maler und Bildhauer natürlich beileibe nichts wissen. Sie nennen wohl die Regierung und ihre Delegierten tyrannisch, unwissend und ungerecht, wenn etwa ein Bild zu hoch gehängt oder abgewiesen wird, und citieren alsdann sofort die rührend altersschwachen Beispiele von Theodore Rousseaus Kastanien-Allee und Courbets nicht minder hartnäckig verschmähten Ge-

mälden, die jetzt mit Gold aufgewogen werden; aber im großen und ganzen lieben sie doch den Racker von Staat und seine hilfreiche Vormundschaft aufs zärtlichste. Mit Recht, denn seine Schuld ist es wahrlich kaum, wenn die französische Kunst keine großartigern Werke hervorbringt. Er unterhält ja nicht nur reichdotierte Kunstschulen und ordnet mannigfache Jahresausstellungen in Paris und in der Provinz an, die mehr als bloße Märkte und Bazars sein sollen; er setzt auch überdies Stipendien zur Ausbildung noch nicht dreißigjähriger Streber und zahllose Preise aus, füllt Kirchen und Nationalgalerien mit neuen Schöpfungen, die er angemessen bezahlt, und eröffnet alljährlich Konkurrenzen zum Bau und Schmuck öffentlicher Monumente. Der Staat allein kann keine Kunst hervorbringen, aber die Pflicht ihrer Pflege erfüllt er in Frankreich eifriger als anderswo, und dessen sind sich die Herren vom Pinsel und Meißel nur zu wohl bewußt, als daß sie eine Aenderung wünschen sollten.

Weitere Vorschläge Turquets erlitten weniger Anfeindungen. Die nach Möglichkeit durchgeführte republikanische Gleichheit vor Jury und Publikum ist im Prinzip entschieden zu loben. Jetzt enthält die ehemalige Salle d'honneur, in Zentralsaal umgetauft, nicht mehr ausschließlich Erzeugnisse der Jurors und ihres akademischen Anhanges, wohl aber an jeder Wand die Hauptwerke der vier Malerklassen. Nicht minder glücklich ist die Reform des Kataloges, der nunmehr auch den Umfang der Bilder verzeichnet, was die Suche erleichtert und den Kauflustigen, welchen die Dimension an den riesenhaften Salonwänden durchgängig zu klein erscheint, einen festen Maßstab gibt. Auch der Zulaß ganzer Illustrationswerke kann probat genannt werden, da man ehedem die Stiche und Radierungen aus dem organischen Zusammenhange mit dem Buche riß und gleich selbständigen Bildern hinter Glas und Rahmen aufhängte.

Weniger behagt mir die allabendliche Beleuchtung der Säle und des Gartens durch elektrische Kerzen. Abgesehen davon, daß ihr greller Schein keineswegs dem Zwecke entspricht und, wie die Künstler befürchten, den Farben nur schaden kann, so ist diese theatralische Illumination doch ein ziemlich unkünst-

lerisches Reizmittel. Weit gefährlicher ist aber die offenkundige Demokratisierung der Exposition. Royer-Collard sagte schon vor fünfzig Jahren: „La démocratie coule à pleins bords.“ Heuer steigt die Flut schon bis zur Kunst, die doch in ihrem innersten Wesen aristokratisch ist. Man machte im „Salon“ den Anfang mit der Jury, welche über den Zulaß der Bewerber zu entscheiden hat. Diese Prüfungskommission wird nunmehr auf Grund des allgemeinen Stimmrechts der zünftigen Maler und Bildhauer, und zwar keineswegs, wie bisher, ausschließlich aus den Kreisen der unvermeidlichen Akademiehäuptlinge und deren Parteigänger gewählt, sondern rekrutirt sich zum erstenmal aus Künstlern aller Richtungen und sogar aus Kritikern und Dilettanten. Allein das Suffrage universel ist in der Kunst theoretisch nicht minder schön und praktisch nicht weniger unerläßlich, als in der Politik. Hier ernannte man also Mitglieder, die aus Furcht, nicht wiedergewählt zu werden, von einer um so liebevollern Nachsicht sind, als die halbe Stadt ein paar Stunden nach der Prüfung genau weiß, wie dieser oder jener gestimmt hat. Schon zum vorjährigen „Salon“ wurden gegen 5900 Numern, worunter 3040 Oelgemälde, angenommen, und heuer zählt der „Salon“ in den 33 Sälen, 4 Galerien und seinem Vestibule und Riesenhofe 2063 Kartons, Aquarelle, Pastellbilder und Irdenwaren, 731 Skulpturarbeiten, 111 architektonische Studien, 30 Stiche und Schnitte, 100 Lithographien und fast 4000 Oelgemälde, just so viel, als letztes Jahr deren abgewiesen wurden.

In Folge dieser wahllosen Aufnahme ist natürlich sogar ein Industriepalast trotz seiner 27,000 Quadratmeter Grundfläche überfüllt. Auch die Vierteilung bewirkt, daß einzelne Räume, namentlich die ausländische Sektion, bis in den hintersten Winkel mit Kunst vollgestopft sind, während dagegen andre Säle störende Oasen an den Wandflächen aufweisen. Natürlich zeigen sich die Obersten im Reiche der Farbenschönheit von ihrem schwindelnden Standpunkte nicht sehr entzückt, obwohl sie eigentlich dort oben dem blonden Phöbus Apollo näher sind. Noch größer ist die Unzufriedenheit in den sogenannten „Aeußern Galerien“ rund um den Hofraum, wo früher die architektonischen Arbeiten waren und heute die Maler-

werke letzter Klasse hängen. Leider tapezieren sie den engen Gang bis zur Decke, so daß alle die Impressionen, Pfaffenporträts und Stillleben, sintemal das Geländer am genügenden Zurücktreten hindert, eigentlich nur vom Garten aus sichtbar sind. Glücklicherweise ist ja der Sterngucker vom Konkordienplatz mit seinem Teleskop nicht weit ...

Natürlich wurde der offizielle Katalog ebenfalls in Mitleidenschaft gezogen. Er zählt fast siebenhundert rein sachliche Seiten und ist demzufolge auch teurer als sein Vorgänger. Da ohne Zweifel in künftigen Jahren die Zahl der Objekte noch mehr anwachsen wird, so dürfte bald der Ausstellungspalast zu klein sein und das Verzeichnis zum Konversationslexikon anschwellen. Alsdann kann ja Herr Turquet die Malerwerke an den Baumästen der Champs Elysées befestigen; die nicht Konkurrierenden fände man noch im Palaste zusammengepfercht, die Examenbefreiten in den Elysäischen Feldern, den Rest der Preislüsternen im Boulogner Gehölz und die Ausländer über der Seine im Walde von Saint-Cloud, wenn dort noch Platz ist. Das hätte wenigstens den Vorteil, daß man den „Salon" zu Wagen und zu Pferde besuchen könnte. Dann stünde wohl im Kataloge zu lesen: „N. N., ‚Der gehenkte Absalom' ... Baum 3211, Ast 10, Zweig 401 ..." Ja, das wäre wenigstens eine sympathische Gruppe!

Während früher der Zulaß eine Ehre war, da oft drei Viertel der Bewerber abgewiesen wurden, so hat es heuer manche hervorragende Kraft, wie Meissonier, Gérôme, Detaille, Neuville, Munkacsy, Dubufe, Berne-Bellecour, Stevens, abgelehnt, sich an einer Bilderpferche zu beteiligen, wo Gutes und Passables in der Sündflut des Mittelmäßigen und Schlechten untergeht. Andre, die bereits vertreten waren, schnitten ihre Bilder aus dem Rahmen, wie der Oesterreicher Kossak, Horace Vernets Enkel, oder übertünchten ihr Werk mit einer mörderischen Mischung von Eiweis und Umbra, wie ein Petersburger Maler, oder nahmen es einfach unter den Arm, wie der talentvolle Ferrier seine „Salammbô". Andre Künstler wurden freilich durch nichts abgeschreckt und freuten sich obendrein, das Uebermaß durch ihre vielseitigen Talente zu vermehren. Es ist ja ein bedeutsames Zeichen der Zeit, daß viele nicht mehr in

die Tiefe, sondern in die Breite gehen, und lieber ihre Universalität, als eine intensive Begabung zeigen wollen. Maler stellen Statuen, Bildhauer Gemälde, Zeichner Fayencen, Architekten Aquarelle, und die unvermeidlichen Schauspielerinnen, wie Sarah Bernhardt, alles und noch einiges aus. Das geblendete Publikum kommt natürlich auf solche Art aus der Fassung und fragt sich erschrocken, was Teufels man wohl abgewiesen haben mag.

Selbst ein so kunstfreudiges Land wie Frankreich kann eine derartige Quantität nur auf Kosten der Qualität hervorbringen. Das zeigt sich heuer vor allem in der Malerei. Zwar steht durchschnittlich das Niveau noch immer höher als bei den meisten Nachbarvölkern, aber die Maler arbeiten mit Dampfkraft, folgen mehr der augenblicklichen Mode als dem innern Trieb und sind weniger aufrichtig in ihren Bestrebungen. Die Suche nach Effekten, die bloße äußerliche Virtuosität ist an die Stelle der Ueberzeugung und des begeisterten Schaffens getreten. Wie in der Dramatik, so überwiegt auch hier die Mache. Am besten hat sich die plastische Kunst gehalten, zumal die Industrie sich da nicht so leicht einschmuggeln kann. Die Preisausschreiben für monumentale Arbeiten und Bestellungen zum Schmucke von Rathäusern und Theatern haben in der Malerei auch nicht Ein wahrhaft bedeutendes Talent ans Licht gezogen. Ja, man darf wohl sagen, daß der unselige Brauch, alljährlich eine zum voraus festgesetzte Zahl von Medaillen und Stipendien per fas et nefas auf alle Fälle zur Verteilung zu bringen, in den wenigsten Fällen gute Früchte trug, weil sich die so Ausgezeichneten bereits am Ziele glaubten und die letzte Anstrengung unterließen, die eine erschwerte Konkurrenz sonst aufgezwungen hätte.

Obgleich der Staat und in bescheidenerm Maße auch die Kirche ihr Möglichstes thun, um namentlich gewissen Zweigen ihre Pflege angedeihen zu lassen, so wollen doch die Früchte ausbleiben. Die religiöse Malerei liegt seit dem Hinscheiden von Ingres und Flandrin im argen; die verhältnismäßig wenig zahlreichen Werke beweisen den Mangel an religiösem Geiste, der meist weder die Maler noch die Mehrzahl der Beschauer durchdringt. Sogar die ehemaligen Lieferanten der

Hauskapellen, die unter dem Zepter der fromm gewordenen Kaiserin gute Tage hatten, sind mit ihren abgedroschenen Süjets fast ganz vom Schauplatze verschwunden. Die überkluge moderne Aesthetik hat als Ersatz für die klerikale Malerei die Pflege geschichtlicher Darstellungen empfohlen; aber wie das ganze zweite Empire es über offizielle Zeremonienbilder nie hinausgebracht, so hat auch die dritte Republik bis jetzt nur anekdotische Historiengemälde gezeitigt. Hier sieht man recht auffällig, wie ungerechtfertigt es ist, wenn die neue Schule mit ihrer allerdings raffiniertern Technik auf Ingres und Delacroix verächtlich herabblickt; denn diese steckten doch ihre Ziele weit höher und besaßen jenen Einklang von Inhalt und Form, der den heutigen Künstlern ebenso abgeht, als wahrhaft geschichtlicher Sinn. Die zeitgenössische Historienmalerei Frankreichs macht einen um so bemühendern Eindruck, als sie ihre wohlbewußte Unzulänglichkeit mit krassen, auf den Nervenreiz spekulierenden Effekten zu ersetzen liebt. So entstanden jene in Horace Vernets Riesenmaßstab gemalten empfindungsrohen Schauerszenen voll effektuierendem Blutverguß und Moder. Georges Becker, dessen Vogelscheuche: „Respha, die Leichen ihrer gekreuzigten Söhne schützend", auf der Weltausstellung einen unfreiwilligen Heiterkeitserfolg errang, beschickt auch den heurigen „Salon" mit derartiger Henkermalerei, deren Urheberschaft leider der treffliche Gérôme auf dem Gewissen hat. Zum Glücke ist aber das Publikum von diesen Greueln angeekelt, so daß der Malertroß, welcher stets der Windrichtung der Mode folgt, eine andre Walze in seinen Leierkasten legen muß. Jetzt erfreut sich das Genre der allgemeinen Beliebtheit, und folglich werden derlei dem alltäglichen Leben entnommene Zustandsbilder gleich schockweise „gebürstet", wie der Franzose bezeichnend genug das Malen überhaupt nennt. Natürlich handelt es sich auch hier weniger denn je um starke als um bloß virtuose Werke, deren Hauptzweck darin besteht, den vervielfältigenden Künsten willkommenes Futter für die Menge zu geben; doch haben es hier tüchtige Kräfte zu erfreulichen Erscheinungen gebracht, die schon als Kontrast zu den Spektakelbildern großen Stiles angenehm berühren. Bleibt auch der Pariser Genrist an Innigkeit der Empfindung und Reichtum

der Phantasie hinter dem deutschen Kollegen zurück, so übertrifft er ihn durchgehends in formaler Vollendung, in malerischer Auffassung und im kecken und meist überraschenden Griff ins volle Menschenleben. Zum Glücke hat die abgeschmackte Cocottenmalerei, die unterm Kaiserreiche in höchster Blüte stand, eher abgenommen, wurde aber durch die impressionistischen Schmieralien von der Bierbank und aus dem Tingel-Tangel abgelöst. Der „Salon" hat sich übrigens erst in diesem Jahre solcher Hudelmalerei geöffnet und sie verschwindet glücklicherweise in der Masse. Eine harmlose Richtung, die Société des Aquarellistes français, hat in der kurzen Zeit ihres Bestehens solche Fortschritte gemacht, daß sie sich füglich mit den Engländern messen kann. Am höchsten steht ohne Zweifel die Landschaft, die noch in den Fußstapfen von Corot, Daubigny und Rousseau wandelt oder, noch realistischer, sich an Courbet anschließt; aber auch hier fällt der Mangel an liebevoller Gemütlichkeit auf. Wie bezeichnend ist es, daß in den zahlreichen Landschaften Courbets kein einziger Vogel vorkommt! Ihren Triumph feiern französisches Stilgefühl und Farbengeschick im Porträt, doch bewirkt die neueste Mode, wonach sich jeder halbwegs wohlhabende Bürger in Farben konterfeien oder aushauen läßt, daß leider von allen Wänden des „Salons" recht uninteressante Gesichter herunterglotzen. Aber ich sage mit Goethe: „Nun fang' ich meinen Rundgang an!"

* * *

Diese Gemälde-Ausstellung ist entschieden ein loser Streich, welchen die Produktion der Kritik spielt, oder ein Stück jener Verschwörung der Handarbeit wider die Kopfarbeit, wovon Schopenhauer, freilich in ganz andrem Bezug, einmal sprach. Der Salonier, der weder den gutmütigen Optimismus von Voltaires Magister Pangloß, noch die naive Resignation seines Freundes Candide besitzt, hilft sich am besten, wenn er einige tausend Numern oder Objekte — vermeiden wir das schmeichelhafte Wort Oelgemälde — einfach totschweigt und bloß diejenigen Werke in den Kreis seiner Betrachtung zieht, welche Anspruch darauf erheben, auch ein deutsches Publikum zu interessieren.

Noch nie und nirgends sind Realismus und Idealismus schroffer einander gegenübergestanden, als in Bonnats „Hiob“ und Bouguereaus „Geißelung Christi“. Höher oder, wenn man will, tiefer kann der Farben-Naturalismus wohl nicht dringen, als im alttestamentarischen Dulder, dessen, man weiß nicht woher, intensiv beleuchteter Leib in der Stellung eines in Spiritus gesetzten Fötus in einer pechschwarzen Höhle kauert. Auch hier wirkt Bonnats bekannter Kniff, alle Figuren aus dunklem Grunde reliefartig herauszuarbeiten, durchaus plastisch. Die Mitte des Bildes hält ein gelber, schlaffer, mit blutigen Flecken getigerter Bauch, dessen hart aufgestrichene Runzeln sich bequem zählen lassen. Der ekelhafte, abgemergelte Greis, nur von einem Fetzen bekleidet, um die Schläfe einen Strick, die Arme halb ausgestreckt, macht einen entsetzlichen Eindruck; doch dieser verwandelt sich fast in Bewunderung vor dem herrlichen Kopfe mit seinem ganz Gefühl gewordenen Blicke. Das lange Fasten hat den Heimgesuchten dem Tode nahe gebracht, sein sterblich Teil bedecken die blutig geschabten Schwären; nur die Seele ist noch aufrecht und leuchtet in lebendiger Frische aus den innig nach oben gerichteten Augen. Der fromme Mann in dem Lande Uz ist nicht nach dem erstbesten Bettlermodell kopiert, sondern ein wirklicher Philosoph, ein Stoiker, der gottergebene Fakir der Heiligen Schrift, welcher zuerst eine Ahnung christlicher Demut empfand. Zugegeben, daß Bonnats „Hiob“ fast noch ordinärer ist als sein „Gekreuzigter Heiland“ für den Sitzungssaal des Kassationshofes, und das nämliche sturmvolle Schütteln akademischer Zöpfe und klerikaler Glatzen mit Fug heraufbeschwört; aber die ganze Jammergestalt wird durch das wundersam durchgeistigte Antlitz zu wahrhaft religiöser Weihe und fast künstlerischer Schönheit erhoben. Das Bild hat etwas von der markerschütternden Kraft der alten Totentänze. Wenn einmal die Zeit die noch grellen Flecken und Kruditäten des pastösen, fast fingerdicken Farbenauftrages verschmolzen und mit ihrer elfenbeinernen Kruste überdeckt hat, dann dürfte das kraftvolle Werk zu den mächtigsten Hervorbringungen moderner Kunst gezählt werden.

Und nun vergleiche man damit das diesjährige Hauptwerk der akademisch befangenen Richtung, Bouguereaus „Geißelung

Christi"! Der Menschensohn, nackt, mit einem weißen Tuche um die Hüften, bricht zusammen an einer Marmorsäule, woran ihn die Folterknechte gefesselt haben. Eben holt einer zum Hiebe mit der neunschwänzigen Katze aus, während die andern gelassen warten, bis die Reihe zum Geißeln an sie kommt. Ein Dutzend weiterer Personen, worunter ein Henkersknecht, der die saftigsten Ruten auswählt, ein erschrockenes Weib und ein mitleidiges Glied des Sanhedrins, umstehen die Passionsszene. Die Gruppierung ist geschmackvoll, die Linienführung fließend, und unter den schönen Köpfen hat das schmerzenreiche Haupt Christi einen geradezu erhabenen Ausdruck. Alles ist unglaublich korrekt, fleißig, sauber, und statt Bonnats fett aufgesetzten Farbentönen findet man einen dünnen, harmonisch verschmolzenen Auftrag. Dennoch läßt das Bild den Beschauer ganz kalt, weil es eben konventionell und kraftlos, weil es gemacht und nicht gefühlt ist. Die stärkste Muskelanstrengung und die gräßlichste Tortur vermag keinen Blutstropfen auf der Haut der Schinder und nicht einmal bläuliche Flecken auf den grün unterlegten Fleischtönen des Dulders hervorzurufen. Es ist eine elegante, eine distinguierte Geißelung für weibliche und weibische Beschauer, wo alles wie aus Wachs getrieben erscheint und einen süßlichen Beigeschmack hat, welcher doppelt unangenehm mit dem Ernste kontrastiert, den religiöse Bilder fordern. Wenn die Kunst der Gegensatz zur Natur ist, so zählt Bouguereaus Bild jedenfalls zu den größten Meisterwerken aller Zeiten und Völker.

Viel höher steht die „Jeanne d'Arc" des jungen Bastien Lepage. Das Mädchen von Domremi, eine derbe Bauerndirne, ist in den Vordergrund eines blühenden Küchengartens gestellt. Ein brauner, schäbiger Tuchrock, unter dem schlecht genestelten grauen Mieder nachlässig gebunden, schlottert um ihre Gestalt. Den breiten, knochigen Füßen sieht man die Gewohnheit des Barfußgehens an. Von den muskulösen Armen hängt der eine herab, während der andere, prächtig modelliert, halb erhoben ist. Die sonnenverbrannte, schwielige Hand spielt mechanisch mit dem Laube des Apfelbaumes, an den sie sich zu lehnen scheint. Ein umgeworfener Schemel und ein Garnhaspel deuten an, daß sie mitten in ihrer Arbeit aufgesprungen ist,

um den himmlischen Stimmen zu lauschen. Der ganze Körper scheint in ekstatischer Unbeweglichkeit aufzuhorchen. Das weder schöne noch häßliche Gesicht ist leicht erhoben und voll momentanen Ausdrucks. Die aufgesperrten blauen Augen starren in die Ferne, als wollten sie den Himmel durchdringen, der ihr seine Mysterien zeigt. Sie horcht und schaut in atemloser Aufmerksamkeit. Man fühlt, daß es sich um etwas Großes und Beseligendes handeln muß, denn ein Strahl von Begeisterung leuchtet ihr aus dem Blicke. Was sie aber sieht, die göttliche Vision, erscheint im grauen Dufte des Zwischengrundes. Es sind drei himmlische Gestalten: das trauernde Vaterland als weinende Frau, der Glaube als betender Genius und Erzengel Michael, der dem auserwählten Mädchen das Racheschwert bringt.

Der Reiz des Bildes liegt in seinem mystischen Naturalismus: auf der einen Seite das derbe Weib aus dem Volke und zwischen dem realistischen Krautgarten eine ideale Allegorie. Das Sinnliche und Transcendentale platzen hier mitten in der grob materiellen Landschaft und im Seherauge einer Bäuerin aufeinander, aber dieser schneidende Widerstreit klingt in der keuschen Naivität der Darstellung doch harmonisch aus. Der junge Künstler ist ein Präraffaelit im Sinne der englischen Schule oder ein „Primitiver“, wie er sich selbst bezeichnet. Man späht unwillkürlich, ob den zart angedeuteten himmlischen Boten nicht ein Zettel mit dem Fabula docet zum Munde heraushängt. Um hervorzuheben, daß trotz der Jungfrau anscheinend modernem Kostüm (modern, wie ja der Armut Kleid allen Zeiten angehört) eine längst vergangene Epoche gemeint sei, ist die goldene Rüstung mit archaistischer Peinlichkeit gemalt. Leider kleben der Komposition einige grobe Fehler an. Namentlich ist die Luftperspektive mangelhaft: die Schemen der Vision, der trennenden atmosphärischen Schichte beraubt, treten zu hart auf die Figur und vor den Beschauer hin. Auch das fleißig gemalte Detail der Landschaft wendet die Aufmerksamkeit von der Hauptperson allzusehr ab. Ohne Zweifel ist es derlei Fehlern zuzuschreiben, wenn die Jury, welche die Ehrenmedaille diesem Bilde verleihen möchte, der öffentlichen Meinung nicht Rechnung trug und Morots „Barmherzigen Samariter“ und Cormons „Auszug Kains“ begünstigte, obgleich diese Bilder an

formaler und koloristischer Durchbildung weit hinter der „Jeanne d'Arc" zurückbleiben. Cormon schöpfte die Anregung zu seinem Kolossalgemälde aus Viktor Hugos „Légende des Siècles":

> Lorsqu'avec ses enfants, couvert de peaux de bêtes,
> Échevelé, livide au milieu des tempêtes
> Caïn se fut enfui de devant Jéhovah . . .

und seines Geistes hat er einen Hauch verspürt. Der greise Brudermörder flieht an der Spitze seines heimgesuchten Stammes durch eine öde Gegend. In Tierfelle gehüllt, schreiten die Gottverfluchten tiefgebeugt und wankenden Schrittes dahin und werden rastlos in der Irre umhergetrieben. Ein Fehler des Bildes besteht darin, daß die Mitte dieser entsetzlichen Karawane die Tragbahre mit den Frauen und Kindern, nicht aber der schuldbeladene Mörder bildet, der uns doch am meisten interessiert. Weniger grandios, aber zarter und feiner ist der „Samariter" von Morot, einem aus Rom zurückgekehrten jungen Künstler. Der barmherzige Reisende hat den verwundeten Mann aus Jerusalem auf seinen Esel gehoben, der unter der Bürde fast zusammenbricht, und geleitet ihn behutsam einen schotterigen Abhang herunter. Der Samariter hat ein unschönes, gewöhnliches Gesicht, aber es leuchtet darin ein Strahl reiner Menschenliebe. Eine konventionelle Schularbeit, wenn man will, aber sie hat einen innigen Charakter und koloristische Vorzüge.

Der vierte in erster Linie zu nennende Meister, Puvis de Chavannes, gehört, im Gegensatze zum Schöpfer der „Jeanne d'Arc", jener seelenvollen, aber blutarmen idealen Richtung an, die in ihrem Streben nach Naturwahrheit oft bis zum Eckigen und Unschönen geht. Der fromme Freskomaler bringt diesmal keine klerikal angekränkelten Schildereien, sondern einen riesenhaften Karton für das Treppenhaus des Museums von Amiens. In einer glücklich motivierten Landschaft üben sich junge Bürgerssöhne im Gerwerfen, wobei ein Baumstumpf als Ziel dient. Ein Greis scheint „Unparteiischer" zu sein, blühende Jungfrauen flechten Siegerkränze, Mütter und Kinder schauen dem edlen Waffenspiele zu, im Hintergrunde gehen Fischer und Schiffer ihren Beschäftigungen nach. Die einfach rhythmischen Gruppen und die korrekte Zeichnung voll erfreulicher Einzelzüge versprechen ein prächtiges Wandbild, obgleich auch Puvis de Chavannes wie

Cornelius, dessen Schwung ihm freilich mangelt, den sinnlichen Reiz des Kolorits hartnäckig verschmäht. Aber unbeschadet seiner bis zum Wässerigen gebleichten Farbe stehen seine überzeugenden Schöpfungen turmhoch über den kalten Dekorativmalereien und abstrakten Allegorien von Tony Robert-Fleury, Thirion und andern. Von diesen zahlreichen, meist vom Staate bestellten Entwürfen kann als typisch Gustave Boulangers „Zivilehe" gelten, die der Maler in die pittoreskere gute alte Zeit verlegt hat. Leider machte er diesen künstlerischen Anachronismus dadurch bedenklich, indem er zwischen raubritterliche Flausröcke und bunte Federbarette die porträtähnlichen Köpfe berühmter Zeitgenossen, wie den Maler Gérôme, den Architekten Garnier und sich selber gepinselt hat. Wäre ich die Braut, so würde ich mir entschieden diesen mittelalterlichen Dumas fils verbitten, der große Lust zu haben scheint, nach der Zeremonie dem jungen Ehemanne sein berühmtes „Tuela!" ins Ohr zu flüstern.

Der „Salon" ist auffallend reich an gesunkenen Malergrößen, welche sich überlebt haben, wie der alte Signol (Schüler von Baron Gros!), der noch eine Haupt- und Staatsaktion im Geschmacke der Versailler Geschichtsgalerie und für dieselbe malt. Sogar Benjamin Constants Wüstenbild nimmt sich neben den Orientlandschaften von Humbert, Guillaumet, Lazerges und Pasini recht affektiert und konventionell aus. Noch kläglicher steht der bekannte Schöpfer des „Toten Marceau", Jean Paul Laurens, mit der Kostümmalerei seines hölzernen Kaisers Honorius da. Und was soll man von dem berühmten Akademiepapste Cabanel sagen, der uns glauben machen will, seine ausgezogene süßliche Pariser Cocotte sei die liebestolle, durch dreitägiges Fasten abgemagerte Phädra des Euripides?!

* * *

Am glänzendsten ist jedenfalls das Porträt vertreten. Den Ehrenplatz verdient auch hier der energische Bonnat, welcher ein Bildnis des Präsidenten Grévy bringt, das sogar seinen berühmten „Thiers" aufwiegen dürfte. Seltsam, daß derselbe Künstler, welcher religiöse und geschichtliche Heroen, statt sich

von ihnen emporreißen zu lassen, fast immer materialisiert, dagegen bürgerliche Physiognomien, die der Kunst wenig entgegenkommen, bis zu einem gewissen Punkte ideal malt. Als echter Porträtist versteht er es eben, das Typische und menschlich Schöne in jeder Individualität herauszuarbeiten, indem er gewisse Details accentuiert oder dämpft. So tauchte er die etwas doktrinäre und philiströse Erscheinung des alten Thiers in eine schwarze Atmosphäre, woraus nur das lebensvolle und durchgeistigte Haupt plastisch hervortritt. Auch Grévy gegenüber hat er ähnlich operiert. Von der steif korrekten, phlegmatischen Erscheinung des ehemaligen Advokaten wird nur das ausdrucksvolle Antlitz ins Licht gestellt. Die Aehnlichkeit ist geradezu wunderbar, jeder feinste Zug der Natur abgelauscht und das Ganze ruhig und voll geistiger Schneide.

Sein Nebenbuhler Carolus Duran, der trotzige Autodidakt, bietet zwei Sensationsbilder, wahre Parforcestücke, wie sie der aller Schwierigkeiten spottende Meister liebt. Ein rotkostümiertes blondes Kind mit großem schwarzen Hute steht in vollster Natürlichkeit da und richtet seinen unschuldsvollen Blick auf den wo immer stehenden Beschauer. Alle die roten Farbentöne entwickeln zusammen eine unglaubliche Harmonie, so daß sich das Auge besser darauf gefällt, als auf anscheinend weniger bunten Gemälden. Das elegante Seitenstück bildet die „Blaue Frau“. Das aristokratische Gesicht und die brillante Toilette sind in bekannter flotter Manier voll Geist und Lebenskraft auf die Leinwand gezaubert, aber dies zweite Virtuosenwerk, dessen Blau der Figur sich von einem violetten Hintergrunde abhebt, gefällt dem Blicke weniger.

Von den Stimmungsmalern haben Jules Breton, Feyen-Perrin und Henner Hervorragendes geleistet. Der erstere ist am meisten real von ihnen, und was die Poesie ihrer Formen und Farben anbelangt, so weiß man wirklich nicht, welchem der Preis gebührt. Bretons „Feierabend“ bildet gleichsam die Illustration zu seinem jüngst erschienenen Poëm „Jeanne“. Was der Dichter dort in tiefempfundenen Alexandrinern von pantheistischer Naturandacht singt, das hat der Maler nachzupinseln versucht. Einige Feldarbeiterinnen stehen im Kornfelde, das sanft gegen den Horizont ansteigt, wo eben die

Sonne untergegangen ist. Während die einen im Zwielichte die letzte Arbeit vollenden, rüsten sich im Vorderplan, wo ein Feuer verglimmt, drei junge Frauengestalten zur Heimkehr. Von der schweren Tagesarbeit erschöpft, rekelt und dehnt sich die erste im Grase; die zweite sucht das Werkzeug zusammen, und die dritte, eine große starke Dirne, zieht ihre Jacke an, die sie, um freier arbeiten zu können, abgelegt hatte. Jedes Pathos und jede große Geste wird strenge vermieden. Alles ist voll keuscher Absichtslosigkeit. Die Gesichter sind gewöhnlich, die Gestalten derb und ihre Kleider verlumpt; doch wird das Ganze durch das Spätrot verschönt und verklärt. Die Natur selbst idealisiert hier. Jules Breton spricht als Dichter und Maler eine allen Gemütern verständliche Sprache und verfällt niemals in die landwirtschaftliche Puppenmalerei unserer Dorfgeschichten in Goldschnitt.

Um eine Nüance sentimentaler und minder urwüchsig malt der beliebte Genrist Feyen-Perrin. Seine Spezialität sind Bilder aus dem bretonischen Fischerleben. Auch diesmal ist er dem Zuge seines Herzens gefolgt. Eine lange Kolonne von Fischern und Fischerinnen schreitet mit schweren Körben durch den Dünensand, welcher kaum merkbar ins Meer übergeht, das sich fernab im Himmel verliert. Die Reihe eröffnen ein paar junge, schlanke Mädchen, barfuß, hochgeschürzt, die Haare im Wind. Alles ist in warmer Farbengebung einfach und schön hingesetzt. Der elsässische Nymphenmaler Henner ruft dagegen eine tiefere Stimmung durch bloßen Luft- und Lichteffekt hervor. Man kennt seine Manier. Alle seine Bilder spielen in Griechenland, Personen sind nackte Göttinnen und Zeit der Handlung ist der Abend, wenn der Himmel noch hell und die nächtigen Schatten schon über die Erde kriechen. Auch seine neueste Nymphe, die sich in göttlicher Blöße am moosüberwachsenen Brunnen vorneigt, um sich im stillen Quell neben den noch blassen Sternen zu spiegeln, steht in leuchtender Schönheit im Waldesdunkel. Henner malt die Bäume schwarz, um das Ewig-Weibliche sieghafter hervortreten zu lassen, und welche Poesie, welch keuschen Liebreiz gießt er über diese klassisch empfundene Nacktheit!

Wer hätte gedacht, daß Dagnan-Bouveret, der populäre Maler der „Manon Lescaut“ und der chargierten, aber lustigen

„Hochzeit beim Photographen“, ein religiöses Bild bringen würde? Diese plötzliche Frömmigkeit macht uns mißtrauisch, und in der That, seinem „Sankt Herbland“, dessen Namen ich in allen möglichen Heiligenverzeichnissen vergeblich gesucht, fehlt jeder religiöse Zug. Dagnan stellt offenbar den Schutzpatron von uns Bücherwürmern dar, denn er hat seiner stehenden Figur nicht nur einen Krummstab, sondern auch, was ihn noch liebenswürdiger macht, ein Buch in die Hand gegeben, das ihn ausnehmend zu beschäftigen scheint. Man sieht ihn de face, mit sinnend auf die Brust gesenktem Haupte, so daß nur die Stirn vom Lichte getroffen wird, während der übrige Teil des Gesichtes im Halbdunkel bleibt. Es steckt viel Naturbeobachtung und koloristisches Talent in diesem unglaubensseligen Bilde des jungen Meisters, welcher hier offenbar danach strebt, das alte ideale Stoffgebiet durch moderne Zuthaten pikant zu machen. Demselben Zuge folgt auch Charles Cazin, der seine mattfarbigen Dekorativmalereien aus der biblischen Geschichte, „Ismael“ und „Tobias“, durch landschaftliche Hintergründe französischen Charakters zu modernisieren sucht. Die Manier ist freilich alt, denn schon die primitiven Vorbilder von Bastien Lepage versetzten gerne die testamentarischen Gestalten auf die grünen Hügel von Perugia und Assisi.

Von den jüngern Künstlern erregen ferner Lix mit seinem tragischen „Othello“ und dem bunten „Camille Desmoulins im Palais Royal“ und besonders Alfred Roll mit seinem umfangreichen Bilde: „Streik im Kohlenbergwerk“ Aufsehen. Des letztern gewöhnlicher Fehler, alles zu verdüstern, wird hier zur Tugend und sein krankhaftes Schwarz in Schwarz zur Lokalfarbe. Die ganze Arbeiterbevölkerung steht in der Mitte des unheimlichen Dorfes. Die Augen blitzen Haß, zornige Worte und Flüche werden ausgestoßen, und eine Frau bemüht sich, ihren Mann zu beschwichtigen, welcher einen Pflasterstein oder einen Kohlenklumpen gegen die Gendarmen schleudern will, die dem Rädelsführer Handschellen anlegen. Im Hintergrunde steht ein Trupp Infanterie. Diese trostlose, von keinem Lichtstrahle erhellte Szene menschlichen Elends, Lasters und Trotzes ist realistisch bis zur Brutalität. Die Arbeiter, die ein Akademiker ohne Zweifel mit theatralischem Pathos versehen hätte,

sind wahrhafte Proletarier und teilweise von meisterhafter Charakteristik. Eine verwandte Tragik atmet die „Erinnerung an den 4. Dezember", die drei Maler zum Vorwurfe genommen haben, indem sie sich von Viktor Hugos

„L'Enfant avait reçu deux balles dans la tête"

inspirieren ließen. Paul Roberts Bild des von „Gesellschaftsrettern" füsilierten Knaben ist in kleinerem Maßstabe, aber entschieden wertvoller als die mehr genrehafte Malerei von Langlois und das Riesentableau von Gervex, welcher den noch jugendlichen Viktor Hugo als traurig sinnenden Beschauer in den Hintergrund gemalt hat. Der große Dichter veranlaßte noch ein ferneres Bild, nämlich: „Die Jungfrau und der Tod" von Sarah Bernhardt mit dem herrlichen Motto:

La Mort glisse en son rêve et tout bas: viens, dit-elle,
L'Amour c'est l'éphémère et je suis l'Immortelle.

Unter den im Verhältnisse spärlich vertretenen militärischen Spektakelmalereien ist eine Perle, nämlich Le Blants „Bataillon carré", wo die fanatischen Vendéer mit funkelnden Sensen, Flinten und Pistolen gegen die feindliche Position der Republikaner anstürmen, deren blaue Uniformen man durch den Pulverdampf erkennt. Das Ganze ist effektvoll, originell und fleißig, bis auf den etwas vernachlässigten Vordergrund. Die kriegerischen Prahlhansereien und gemalten Revanchen fehlen glücklicherweise fast ganz. Ein friedlicher Militärmaler, der die Soldaten am liebsten auf galanten Abenteuern und sozusagen in Schlafrock und Pantoffeln malt, ist Loustauneau. Er gehört zu der neuesten Richtung, „qui fait spirituel" und deren vornehmlichste Sorge in der Aushecken eines geistreichen oder witzigen Süjets besteht. Sein neuestes Bild ist sogar so verwünscht gescheit, daß man es ohne den selbst spitzfindigen Titel: „Der Wolf im Schafstall" kaum verstehen würde. Es handelt sich durchaus nicht um ein Tierstück. Der Wolf ist ein schmucker Offizier, den ein alter Ehemann seinem reizenden Frauchen vorstellt. Das unschuldige Lamm hat offenbar diese Szene längst mit dem Herrn Isegrim abgekartet, und beide geben sich mit verständnisinnigem Lächeln und Augenzwinkern unendliche Mühe, dies auch dem Beschauer verständlich zu machen. Jedenfalls riecht er die Lunte besser als der über-

trieben naive Gemahl. Auch Jules Worms macht in Geist und hat sich in seinem Bildchen „Vor dem Alcalden" wieder einmal auf spanischen Boden begeben. Zwei Mantillenträgerinnen streiten sich um den ehelichen Besitz eines und desselben Liebhabers, und mit ihrer Beredsamkeit wächst auch die Unruhe des um ein salomonisches Urteil verlegenen Richters. Von der sonnenbeschienenen Mauer des Hintergrundes heben sich die in schreiendste Farben gekleideten Figuren scharf ab, und doch rettet der geistreich auch malende Künstler den harmonischen Eindruck. Während ferner Lobrichon in seinem anmutigen „Kasperl-Theater" und Jaquet im reizenden Rokokobildchen „Das Menuett", das französisch pointierte Genre vertreten, gehören Lhermittes „Alte Großmutter", Demarests „Reise" und Paiens „Trauung in extremis" mehr der deutschen Richtung an, die der Elsässer Jundt mit seiner stimmungsvollen „Wasserfahrt heimkehrender Hochzeitsleute" am besten repräsentiert. Seine Bilder legen den Hauptaccent in gleicher Weise auf das Genre und die Landschaft.

Unter letzteren entzückte mich Lavieilles „Oktobernacht", wo die stillen Straßen eines Dörfchens im Mondscheine liegen. Auch Gustav Dorés poetische, aber ungeheure „Morgendämmerung" und die Landschaften von Pelouse, Français, Guillemet, Ségé, Lerolle und Poirson sind vorzüglich.

Unter den Tierstücken und Stillleben nenne ich nur Taysons und Vuillefroys Schafherden und Vollons appetitlichen Kürbis, der vor Eröffnung des „Salon" eine Wanderung durch alle Säle unternehmen mußte, weil jeder Aussteller gegen diese prächtig goldgelbe Nachbarschaft protestierte. Erwähnen wir noch Blaise Desgoffes, welcher die Wunderwerke der ehrsamen Goldschmiedezunft in schimmernden und blendenden Farben wiederzugeben sucht; aber selbst seine Virtuosität macht die fade Langeweile dieser neuesten Spezialität nicht vergessen.

* *
*

Wenn mancher naive Pariser sich einbildet, daß die Beschickungen des Auslandes die Blüte oder auch nur ein vollständiges Bild der ausländischen Malerie repräsentieren, so ist er gewaltig im Irrtum. Von berühmteren Meistern haben bloß

Matejko, Hermann und Alma Tadema ausgestellt, und die übrigen sind zum größern Teile an der Seine wohnhafte Schüler französischer Ateliers oder sonst mit Pariser Richtungen verwachsene Streber, die mehr oder minder ihren nationalen Charakter abgestreift haben. Nur so erklärt es sich, warum diese Säle in Bezug auf Stoffwahl und Mache so wenig eigene Physiognomie zeigen. Ausnahmen bilden höchstens die Spanier Jimenes und Casanova, die mit Glück Fortunys Manier nachahmen, die Holländer Kämmerer und de Knyff, die im Stile ihrer großen Altvordern malen, und der italienische Landschafter Pasini. England hat sehr spärlich den „Salon" beschickt, doch findet man einen alten Bekannten, den Professor der königl. Akademie, Watts, der sich mit seinem diesjährigen „Orpheus" den Namen eines „Spleen-Raffael" geholt hat. Das Bild ist voll Talent, aber matt in der Farbe, wie mit Londoner Nebel gemalt. Deutschland wird fast nur durch den strebsamen Max Liebermann vertreten, dessen „Kind Jesu im Tempel" voriges Jahr an der Münchener Ausstellung sehr bemerkt worden ist. Er hat jedenfalls in Paris zu viel mit Naturalisten und Impressionisten verkehrt, das beweist auch wieder seine diesjährige „Holländische Kleinkinderschule" mit ihrer Schar wasserköpfiger Rangen. Was sich sonst von jenseits des Rheines meldete, soll, wie mir glaubenswerte Männer versichern, durch politische Intoleranz hinausschikaniert worden sein; doch gelang es verschiedenen, sich unter allerlei Pseudonymen und Umschreibungen in die heiligen Hallen französischer Kunst einzuschmuggeln. So figuriert zum Beispiel der wirklich hervorragende Tiermaler Schenck als „Peintre de l'ancien duché de Holstein". Auch ein Oesterreicher flankiert seinen außerordentlich deutschen Namen Bruck mit einem ungarischen Lajos und wird natürlich von den Saloniers „Monsieur Lajos" genannt. Das Hauptwerk der Ausländer, Matejkos „Schlacht von Grünewald", ist räumlich das größte Objekt der Ausstellung, aber weder das Publikum noch die Kritik in Paris bringt diesem gemalten Wirrwarr ein Interesse entgegen. Mit Unrecht, denn trotz des wunderlichen Einfalls, an die zweimalhunderttausend Mann in einer Ebene darzustellen, offenbart das Bild einen großartigen Erfindungsgeist und ein außerordentliches Können.

Die Preisverteilung, die einen wahren Regen von Medaillen über die französische Abteilung ausgoß, hat nur einen einzigen Ausländer bedacht, und zwar den Norweger Albert Edelfeldt. Sonderbarerweise wurde nicht sein gemütstiefes Genrebild: „Begräbnis eines Kindes“ ausgezeichnet, sondern das Porträt eines Pariser Maires, damit die offenbare Protektion noch recht auffälliger werden sollte. Viel bedeutender ist der „Maskenball“ des Belgiers Hermann, dessen letztes Bild: „In der Morgendämmerung“, die Rundreise durch alle europäischen Hauptstädte gemacht hat. „Der Maskenball“ wird schwerlich ein ähnliches Glück haben, obwohl er ein übergroßes und mit Figuren reich besätes Gemälde ist. Seine Originalität besteht besonders darin, daß es fast gar keine Masken darauf gibt. Jedenfalls stellt es einen Brüsseler Ball dar, obgleich wiederum Pariser Zustände intentioniert zu sein scheinen. Die Personen haben weder Relief noch Charakter, und die Lichteffekte zeigen mehr Gewaltsamkeit als wirkliche Kraft. Die hervorragendste Stelle unter den vertretenen Ausländern nimmt ohne Zweifel Alma Tadema mit seinen vier Dekorativbildern: „Die Jahreszeiten“ ein. Zwar ist der erste Eindruck für ein an französische Farbenfrische gewöhntes Auge nicht gerade imponierend, denn das safranartige Kolorit, das wie von schlechtem Firniß verdorben scheint, erinnert zu sehr an des Meisters langen und viel zu langen Londoner Aufenthalt. Ist aber der erste Eindruck überwältigt, so wird man leicht von der bewundernswerten Feinheit und archäologischen Treue des Malers angesprochen. Das originellste dieser Seitenstücke ist jedenfalls der „Sommer“, den eine formenschöne Römerin im Bade personifiziert. Sie ist mit Rosen geschmückt und weht sich mit einem Pfauenfächer Kühlung zu, während am Rande der Piscina ihre Begleiterin, betäubt von der duftigen und schwülen Atmosphäre, eingeschlafen ist. Auch den „Frühling“ zeichnet eine reizende Komposition aus, die uns eine Gruppe von jungen Mädchen auf blühender Wiese zeigt; doch kokettiert die junge Domina mit einer Sentimentalität, die weder römisch noch antik ist. Den „Herbst“ symbolisiert eine Bacchantin, die dem goldenen Weingotte den ersten Becher des neuen Mostes opfert, und im „Winter“ wärmen ein paar Matronen ihre frostge-

steiften, runzeligen Hände über einem Kohlenbecken. Diese Bilder zeichnen sich auch darin aus, daß Alma Tadema weniger aufdringlich als sonst mit archaistischer Lokalfarbe flunkert.

* * *

Auch im Hofraume des Industriepalastes, wo zwischen grünen Rasenplätzen und rauschenden Gebüschen Jungfrankreichs neueste Skulpturwerke stehen, ist die Ueberproduktion sehr ansehnlich, doch immerhin nicht abstoßend wie in der Domäne von Pinsel und Palette. Die Bildhauerei mit ihren beschränktern Mitteln und Stoffen ist eine exklusive Kunst, wo Mittelmäßiges kaum annehmbar erscheint. Die wertlose Industrieware stiehlt sich hier weniger leicht ein, und der freche Dilettantismus wird häufig schon durch die unreinliche Lehmmanipulation abgeschreckt; wie denn auch die sich überlegen dünkenden Maler ihre meist schüchternen, mehr banausisch aussehenden Kollegen vom Modelliersteckcn „les boueux", die „Schmutzigen", nennen. Allein während die französische Malerei eher im Rückgange oder mindestens im Stillstande begriffen ist, beweist der „Salon" von 1880, daß es mit der Bildnerei zwar langsam, aber stetig vorwärts geht. Fehlt es auch an einer wahrhaft großartigen Schöpfung, die, wie René de Saint-Marceaus vorjähriger „Grabwächter", um Hauptеslänge über die zeitgenössische Kunst hinausragt, so zählt doch der „Skulpturgarten" des Glaspalastes viele Werke, die Frankreichs alten Vorrang in der Marmortechnik aufs neue bestätigen.

Den Reigen eröffnet auch diesmal der junge Saint-Marceau, der letztes Jahr die Ehrenmedaille erhalten hat. Man war allgemein begierig, ob er sich auf der Höhe seines ersten wahrhaft bedeutenden Werkes halten würde, und blieb fast enttäuscht vor seinem „Harlekin", welcher so weit absteht von dem prachtvoll idealen Sklaven, der mit einer schwungvollen Bewegung den Aschenkrug schützend umschlingt. Dennoch ist die jüngste Schöpfung das Werk eines rastlos vorwärtsstrebenden und reichbegabten Künstlers, nur daß der antike Adel der Form hier zum modern Graziösen und Eleganten herabgestimmt ist. Wenn böse Krittler vergangenes Jahr dem originellen Meister geradezu Ausbeutung Michelangelos vorwarfen, so ist

seine neueste Schöpfung — wenn doch ein Vergleich zur Stelle muß — etwa ein Watteau, aber freilich ohne alles Ueberzierliche und Affektierte. Man vergleiche nur einmal den „Harlekin“ mit den Beschickungen aus Italien, jenen auch in Deutschland sattsam bekannten süßlichen Mobiliarstücken, die überall das Entzücken unfruchtbarer Damen und naiv sein wollender Fräuleins bilden. Dort zeigt es sich recht schlagend, wie der klassizistische Formalismus zuletzt entweder verknöchert oder sich mit abgelebter Routine im charakterlos Kleinlichen und sentimental Genrehaften verliert. Der Harlekin steht in voller Natürlichkeit, die Pritsche in der Hand und die Maske auf dem Gesichte, mit gekreuzten Armen da, und die ganze Bewegung ist glücklich und in vollem rhythmischen Einklange. Da findet man nichts von unplastischer Einzelbehandlung oder gar jenes mailändische Betonen des Kostüms. Der junge Meister bewahrt bei aller flotten Eleganz und frischen Naturauffassung den Adel der Form und die Einfachheit des Gefühles, mit Einem Worte die Grundbedingungen des plastischen Stiles. Jedenfalls ist René de Saint-Marceau neben Bastien Lepage die hoffnungsreichste Kraft jungfranzösischer Kunst, und sein Erfolg würde heut größer sein, wenn der Harlekin nicht bloß ein Gipsabdruck wäre. Ein Unfall beim Gusse soll die rechtzeitige Ablieferung der Bronzestatue verhindert haben. Sein künstlerischer Sinn verrät sich auch in der Wahl dieses Materials, denn die Bronze eignet sich in der That vorzugsweise zur Darstellung derlei elastischer Jünglingsformen. Die französischen Künstler verwenden eben Marmor, Bronze und Terrakotta, je nach der Verschiedenheit der Aufgabe, während bei uns das Material meistens nach Willkür vertauscht wird.

Falguières „Eva“, welche die Hand nach dem Baume der Erkenntnis ausstreckt, ist nicht die breithüftige Menschenmutter mit gegerbter Haut und hakenförmigen Nägeln, womit sie der unverbesserliche Spötter Voltaire versehen hat, sondern eine keusche Jungfrau, die Sünde und Schmerz noch nicht kennt. Sie ist durchaus edel durchgebildet und verbindet die frischeste Lebenswahrheit mit vollendeter Individualisierung, die nirgends über die Grenzen der Plastik hinausgeht. Falguière hält sich an die Vorbilder der griechischen Skulpturblüte, die naturalistisch

in der Form und ideal im Inhalt war, und das möchte man auch dem Monsieur Laouſt empfehlen, deſſen „Hoffnung“ die unſrige auf ſeine gedeihliche Entwickelung zu Schanden macht. Die naturaliſtiſch harte Schraffierung genügt noch nicht zur Charakteriſtik, es gehört auch gediegene Stilbehandlung dazu. Dieſe findet ſich reichlich in Lefebvres nichtkatalogiſierter Marmorſtatue eines fünfzehnjährigen Mädchens. Nichts iſt graziöſer, reizender und eleganter als dieſe jungfräuliche Figur, welcher zum Leben nur der göttliche Hauch zu fehlen ſcheint. Auch Marcillys „Phryne“ verdient genannt zu werden. Die atheniſche Hetäre, die alljährlich in paradieſiſcher Toilette am eleuſiniſchen Feſte teilnahm, iſt im Augenblicke aufgefaßt, wo ſie unter der Tempelpforte im Angeſichte der entzückten Menge ihre Gewänder fallen läßt. Leider war das Modell Marcillys nicht bezaubernd genug für eine wahre Phryne.

Den berühmten Illuſtrator, Geſchichtsmaler und Landſchafter Guſtav Doré kann man nachgerade auch als Bildhauer ernſt nehmen. Der raſtloſe Künſtler hat eine Jungfrau mit dem Chriſtkindchen ausgeſtellt, die zwar gar keine religiöſe Ueberzeugung verrät, aber das rein menſchliche Mutterglück in anſprechender Form zum Ausdrucke bringt, ohne jene maleriſchen Elemente einzumiſchen, womit er ſeine Skulpturen ſonſt zu verderben pflegt. Die Frauengeſtalt iſt prächtig modelliert, und das Entzücken, einen ſo hübſchen Jungen zeigen zu dürfen, leuchtet ihr aus den Augen. Auch der kleine Gott iſt lebhaft aufgefaßt, und die Draperien ſtören nicht durch prätentiöſe Detaillierung. Was Dorés bildendem Talente noch fehlt, iſt die Wärme und Macht der Ueberzeugung, ein Mangel, der übrigens auch dem geiſtreichen und geſchickten Zeichner, Maler und Holzſchneider anklebt.

Unter den Debütanten bemerken wir einzig Henry Lombard mit einer „Heiligen Cäcilie“, die vor ihrer Orgel ſitzt, und vor allem einen gewiſſen Suchetet, der ſich zu ſeiner „Byblis“ die Begeiſterung aus dem alten Ovid holte. In der von ſträflicher Leidenſchaft verzehrten Geliebten ihres Bruders, welche auf ihrer wilden Flucht nach Lycien ermattet niederſinkt und ſich weinend in eine Quelle verwandelt, hat der Künſtler eine Geſtalt geſchaffen, die von der ewigen Nach-

ahmung der spätern bereits konventionellen Antike nicht angekränkelt ist. Die mehr als lebensgroße, keusche und graziöse Figur, den anmutsreichen Kopf zurückgeworfen und die Hand ausgestreckt, wehrt sich in stummem Schmerze gegen das unerbittliche Geschick. Mancher Mitstrebende kann da lernen, wie man die Natur groß auffassen und rein zur Erscheinung bringen muß. Mit Fug erhielt diese wackere Arbeit den „Salon“-Preis, der mit einer in Rom zu verzehrenden Pension von viertausend Frank verbunden ist, und so wurde der noch ganz unbekannte junge Mann über Nacht berühmt.

Monumentale Standbilder in einem überfüllten Raume statt am Ort ihrer Bestimmung, in weihevollen Kirchenhallen oder auf freiem Platze, zu würdigen, ist ein mißliches Ding, doch kann von den zahlreichen Thiers-Statuen, deren modernes Kostüm sich neben der klassischen Nacktheit recht ungraziös und lächerlich ausnimmt, insgesamt schon hier konstatiert werden, daß sie nicht nur in den Proportionen höchst mißlungen sind. Die spießbürgerliche Behäbigkeit des kleinen großen Staatsmannes, die der Maler so leicht wegeskamotiert, tritt auch in Guillaumes Werk auf beinahe groteske Weise in die Erscheinung. Der zwerghafte Thiers mit den liliputischen Genien am Sockel, wie ihn der ehemalige Direktor der Kunstschule darstellt, kommt offenbar aus einer Zucker-Raffinerie, und von den andern Vertretern der offiziellen Bildnerei sind ähnliche Mißgriffe zu tadeln. Das monumentale Gepräge verliert sich hier nur zu oft im Dekorativen oder naturalistisch Stillosen. Wie schade, daß die übrigen Größen französischer Skulptur: Paul Dubois, Chapu und Mercié, deren Vorbilder Donatello und die alten Florentiner Meister des sechzehnten Jahrhunderts sind, heuer keinen großen Wurf gewagt haben! Ersterer, der geniale Urheber des auf der Weltausstellung viel bewunderten Grabdenkmals von Lamoricière, hat sich begnügt, die auch im Skulptursalon vorherrschenden Porträts durch seine allerdings gelungene Büste eines Akademikers zu vermehren. Auch Mercié zählt hier mit einem Kinderkopfe voll anspruchsloser Naivität und Saint-Marceau mit einer brillanten Büste Meissoniers, den übrigens auch Gemito mit seinem reizenden Statuettchen wohl getroffen hat. Geradezu erschreckend wirkt diese Ab-

teilung durch die Flut von Büsten der Republik zum Schmucke von Mairien und Schulen. Nicht minder offizielle Kunst ist Bartholdis schwer, aber nicht tödlich verwundeter „Löwe von Belfort", ein unwürdiger Bastard von Thorwaldsens Luzerner Wüstenkönig. Dieses kupferne Ungeheuer macht freilich am Bestimmungsorte ein weniger vorsintflutliches Gesicht, wie ich in Belfort konstatieren konnte, wo das Original aus den jäh abfallenden Kalkfelsen des Festungswerkes gehauen ist.

Wir können unmöglich von der Skulpturabteilung scheiden, ohne noch der technischen Vollkommenheit der Bronzen gedacht zu haben, die meist aus den Gießereien von Barbedienne und Thiébault stammen. Man kennt ja längst die Vorzüge ihrer Behandlung, welche dem Metall einen matten Ton verleiht, der jede störende Spiegelung unmöglich macht, alle Töne des Linienspiels klar hervortreten läßt und in den Fleischpartien der Natur wunderbar nahekommt.

* * *

Viel glänzender sind die Resultate der Staatshilfe gegenüber dem eigentlichen Kunstgewerbe, das im „Salon" nur in seinen originalen Hervorbringungen vertreten ist. Ihr dankt man vor allem die gediegene Technik und daß heute auch größere Maler und Bildner es keineswegs verschmähen, mit der Kunstindustrie im Zusammenhange zu bleiben. Die solideste Basis haben durch diese Bethätigung Tapetenwirkerei und Porzellanmanufaktur gewonnen, nachdem sie sich seit Jahrzehnten damit begnügen mußten, immerfort die abgedroschenen Muster von Gobelin und Bernard Palissy zu kopieren. So stellen heuer d'Harpignies und Ehrmann große Kartons aus, die den Tapetenwebern als Modelle vorgelegt werden sollen. Namentlich des erstern Komposition mit ihrem exakten und nüchternen, aber doch pittoresken Kolorit dürfte sich ausnehmend zu dieser Transformation eignen, welche eine wahre Verbrüderung von Kunst und Handwerk bedeutet. Andre Maler sind in der Keramik zu ansehnlichen Resultaten gekommen, z. B. der vielseitige Doré, dann L. Leclaire in seinen beiden Fayencen: „Jagd" und „Fischerei", wo harmonische Farbenschönheit mit origineller Komposition wetteifert, ferner Madame Triponel,

deren Blumen zugleich duftig und farbenprächtig sind, und Domingues, der auf zwei Fayencen Kostümfiguren der Renaissance und à la Louis XIII. von tadelloser Modellierung und gesättigtem Kolorite gemalt hat.

Unsere Wanderung durch den „Salon" beschließen wir mit einem Blick in die beiden Säle, die ein Bild der Bauthätigkeit Frankreichs gewähren. Man findet dort Entwürfe und Pläne, sogar zur Aquarellmalerei versteigen sich einige Aussteller. Die jüngstfranzösische Architektur weiß uns übrigens wenig Neues zu erzählen. Ihr geschmackvoller Eklektizismus umfaßt die Stile des Morgen- und Abendlandes mit gleicher Inbrunst und sucht höchstens die uralten Muster durch einen überladenen Pomp zu verjüngen. Ob ihr dies gelingt, möge man Garniers neue Oper fragen, deren einst glänzende Polychromie schon seit Jahren unter einem öden Grau verschwunden ist; eine Lehre für die Pariser Bauführer, die in ihren Kalksteinquadern ein der Ewigkeit trotzendes Material haben, woraus sich die feinsten Ornamente wie aus Wachs schneiden lassen. Eine liebenswürdige Spezialität des Pariser architektonischen Schaffens sind stets die idealen Restaurationen antiker Monumente, wo sich oft fleißiges und phantasievolles Studium verrät. Manchmal unterstützt die Regierung solche Arbeiten; durch die Bank sind sie aber die Frucht wohl angewendeter Mußestunden.

---

## Der „Salon" von 1881.

Der jüngste „Salon" bezeichnete in der Geschichte der Pariser Jahresausstellungen eine neue Aera und einen abermaligen Schritt zur Demokratisierung der Kunst, die schon im vorjährigen „Salon" zwar versucht worden, aber kläglich gescheitert war, wobei sich der Staat mit seiner fortwährenden Bevormundung aufs neue, und zwar unsterblich blamierte. Kein Wunder, daß er oder eigentlich die Administration der Schönen Künste heuer keine Lust mehr verspürte, die gewohnte Exposition wieder zu veranstalten, und statt dessen die nie zufriedenen Künstler aufforderte, das schwierige und undankbare Werk selbst einmal in die Hand zu nehmen. Und so geschah

es denn. Der Staat hatte nur das bisherige Ausstellungslokal — den Industriepalast in den elysäischen Feldern — unentgeltlich zur Verfügung zu stellen, und die Künstler sollten sich selbst zum friedlichen Wettkampfe einladen, um nach Virgils Verheißung den verdienten Preis zu empfangen . . .

Cuncti adsint, meritaeque exspectent praemia palmae.

Im übrigen ist diese anscheinend so revolutionäre Maßregel eine bloße Rückkehr zu den Traditionen des ancien régime. Im vorigen Jahrhundert wurde ja der „Salon" auch nicht von den Ministern des Königs veranstaltet und des letztern Protektion nur im Ueberschwange lyrischer Begeisterung angerufen. Der Hof gab einfach den viereckigen Salon des Louvre zum Ausstellungslokal her und mischte sich gar nicht in die Händel der Organisatoren. Aehnlich steht es fast mit allen übrigen angeblich demokratischen Neuerungen. Nachdem die Pariser Künstler in hochtönenden Worten der Stadt und dem Erdkreise verkündigt, daß jetzt die Zeit der staatlichen und akademischen Gönnerschaft zu Ende sei, gingen sie hin und wählten in den Vorstand wieder genau jene Herren, die es mit ihrem Protektionswesen am buntesten getrieben hatten, d. h. die Cabanel, Bouguereau und ihren ganzen Anhang. Schon bei den Aufnahmsprüfungen erwahrte sich das französische Sprichwort: Plus ça change, plus c'est la même chose. Zwar gaben sich die vierzig Jurymitglieder, welche über die Zulassung der Konkurrenzarbeiten entscheiden mußten, furchtbar bärbeißige Airs, und in allen Blättern stand gedruckt zu lesen, daß sogar dekorierte Künstler, wie Gustave Doré, Jundt, André Gill u. A. unbarmherzig zurückgewiesen worden seien, aber man verschwieg sorgfältig, daß die mit Ostentation Ausgestoßenen doch noch ein Hinterpförtchen im Tempel der „unparteiischen" Kunst offen fanden. Immerhin will es schon viel heißen, daß die Künstler es über sich vermochten, die Privilegien der bereits Dekorierten und Medaillierten abzuschaffen und sämtliche Ausstellungsgegenstände ohne Unterschied dem Urteile der Examinatoren zu unterbreiten. So kommt es, daß zum erstenmal nach langen Jahrzehnten die aufdringlichen Etiketten: Hors concours, exempt du jury d'admission u. s. w. ganz und hoffentlich für immer von der

Bildfläche verschwunden sind. Doch auch an spießbürgerlicher Sparsamkeit leistete die Künstlerrepublik heuer Erkleckliches. Der unentgeltliche Donnerstagsbesuch und die Freikarten für die Vertreter der ausländischen Presse wurden abgeschafft, und ohne einen zeitgemäßen Druck von oben wäre das Volk wohl auch um seinen sonntäglichen Gratiseintritt gekommen. Statt in den prophezeiten Exzentrizitäten, ergingen sich die als schlechte Organisatoren und Administratoren verschrieenen Künstler somit auch in recht kleinlichen Maßregeln, die dem philiströsen Philipp Ulrich Biedermaier und seinem französischen Kollegen Monsieur Joseph Prudhomme alle Ehre machen würden. Natürlich haben die Jurymitglieder für sich und ihre Günstlinge die besten Oertchen unten am Sockel und die lauschigsten Winkel im Skulpturgarten ausgewählt, doch auch die übrigen Künstler waren mit geringen Ausnahmen befriedigend placiert und sehr gut sichtbar. Viele, allzu gut.

Anfänglich wurde die Zahl der anzunehmenden Ausstellungsgegenstände auf 2500 Gemälde, 1200 Zeichnungen und 100 Bildhauerwerke festgesetzt. Schließlich waren es im ganzen 4366 Numern, worunter eine ansehnliche Menge Mittelgut, die vielleicht nur als notwendige Folie und wohlthuender Kontrast zu den Meisterwerken der Jurymitglieder Aufnahme fanden. Namentlich unter den Gemälden machte sich eine beklagenswerte Fülle breit, obwohl von 9400 eingesendeten kaum 3000 Numern angenommen wurden. Von diesen darf man etwa ein halbes Hundert ausgezeichnet nennen, hundert sind zweiten Ranges, zweihundert verdienen das Epitheton „interessant“, und höchstens siebenhundert sind halbwegs anständige Mittelmäßigkeit, so daß also an die zweitausend Numern als schädlicher Ueberfluß bezeichnet werden dürfen. Im großen und ganzen machte der „Salon“ trotzdem einen günstigen Eindruck; denn das reichliche mittlere Niveau steht hier noch immer viel höher als anderswo, dank dem durch Tradition, Schule und Vererbung fast allgemein gewordenen technischen Geschick und Kunstgeschmack. Eleganz im Arrangement, Feinheit der Schatten, Durchsichtigkeit der Fleischtöne, die oft dramatische Komposition und vor allem die Korrektheit der Zeichnung, alle die alten Vorzüge der französischen Malerei verleugneten sich

auch dieses Jahr nur selten. Absolut Schlechtes sah man im „Salon“ ebensowenig, als inspirierte und poesievolle Werke. Durchgängig grassierte eine geradezu unheimliche Virtuosität der Mache, jener verderbliche chic im Guten und Schlimmen, der die erste Ursache bildet, daß die französische Malerei stets auf der gleichen, wenn auch relativ hohen Stufe bleibt. Ihr neuestes Ideal ist nicht das Schöne oder Wahre, sondern das Richtige, der Naturalismus oder, wie der bezeichnende Modeausdruck lautet, le réussi. Infolgedessen gehen viele dieser Handkünstler in einer manierierten Spezialität auf oder gefallen sich in forcierter und aufdringlicher Originalität, die nur in vereinzelten Fällen scharf ausgeprägte Individualität ist.

Hat einmal jemand, heiße er nun Fortuny, Courbet, Manet, Corot oder Bastien Lepage, einen neuen Weg und dabei Anerkennung und Reichtum gefunden, so kommt das sklavische Gezücht der Nachahmer hastig mit seinen überzeugungslosen, aber stets ungemein gewandten Imitationen hinterher und macht die Neuerung zur Mode. Nur so ist es begreiflich, daß zum Beispiele die Impressionisten, die ihr schülerhaftes Unvermögen zuerst zu einer Institution erhoben, noch heute ein kaufendes Publikum haben. Freilich ist hier die Bemerkung notwendig, daß die jüngern der sechs- bis siebentausend Maler, die Paris zählen mag, in einer verzweifelten Lage sind. Das Leben an der Seine ist teuer, und die Kunst muß dort mehr als anderswo nach Brot gehen. Ist schon der Zutritt zum „Salon“ oft Sache der Koterie und meist ganz entmutigend schwierig, so wird es bald fast unmöglich sein, sich dort in der Massenausstellung bemerkbar zu machen. Das nötige Aufsehen ließe sich am besten durch Bilder größten Formates erregen, aber die Privatleute können solche in ihre meist kleinen Räumlichkeiten nicht brauchen, und der Staat kauft nur bestellte oder prämiierte Sachen. Hält man sich dagegen an die Staffelei, so werden die Bilder mit unbekanntem Namen übersehen und also noch weniger gekauft. Auf solche Weise verfallen dann die Streber auf das Mittel, Süjets und Manier der beliebten Meister nachzuahmen oder durch äußerliche Effekte in Ausführung und Stoff zu frappieren. Daher finden die neuesten Verirrungen in der Notlage der Anfänger nicht ihre Entschuldigung,

wohl aber ihre Begründung. Doch die Fäulnis fängt am Kopfe an, wie das türkische Sprichwort sagt. Gerade wie das alte Geschlecht der berühmten Pariser Amateurs ausgestorben ist, indem die Nachkommen bloß noch mit dem Hintergedanken eines einträglichen Wiederverkaufes Mäcenatenschaft treiben, so widmen sich auch fast alle bessern Meister nur mehr der kommerziellen Kunst. Noch niemals entsprach die französische Malerei so ganz dem Namen ihres Ausstellungslokals wie gegenwärtig. Die Künstler sind wirklich Industrielle geworden und sorgen weidlich dafür, daß ihre Werke auf der Malerbörse so hoch wie möglich kotiert werden. Namentlich seit die Amerikaner ihren Bilderbedarf vorzugsweise in Paris decken, werden die französischen Maler immer raffiniertere Spekulanten. Natürlich wird diese Goldmine gehörig ausgebeutet, und wir könnten mehr als Einen Meister namhaft machen, der seine Werke durch seine Eleven en gros kopieren läßt, sie flüchtig retouchiert und zu Dutzenden für den Export auf den Bildermarkt schleudert. Um so höher sind jene Maler zu achten, welche Künstler geblieben sind, zum Beispiel Meissonier, der noch kürzlich 50,000 Frank für eine Aquarelle ausschlug, weil er dasselbe Süjet schon als Oelgemälde verkauft hatte und nicht zweimal verhandeln wollte. Er ließ sich auch nicht durch die Million verführen, die ihm eine Aktiengesellschaft für ein Panorama-Schlachtenbild anbot. Die Spekulation hat sich nämlich neuesten Datums auf die ergiebige Ausbeutung von Panoramas und Dioramas geworfen, wobei natürlich die Kunst die denkbar kleinste Rolle spielt.

* * *

Eine für das Ausland berechnete kursorische Besprechung des „Salon“ kann sich naturgemäß nur mit denjenigen Erscheinungen beschäftigen, die etwas Neues oder hervorragend Schönes bieten oder für den herrschenden Geschmack typisch sind. Suchen wir zuerst das Schöne bei der Dekorativmalerei, so finden wir es vor allem in Baudrys „Verherrlichung des Gesetzes“, dem unbestritten größten Erfolge der Ausstellung. Auf monumentalem Sockel von antiker Architektur thront unter

blauem Himmel eine blühende Frauengestalt, das personifizierte Gesetz, in silbergrauem, goldgesticktem Gewande und streckt gebieterisch die Hand aus. In stolzer Schöne neigt sich die Jurisprudentia in prachtvollem Goldbrokatmantel zu ihr hinüber, um ihren Entscheid in Urteile zu fassen. Zu Füßen des Thrones stützt sich die Staatsgewalt auf Liktorenbündel und Trikolore, und rechts ruht neben einem Löwen die Macht, welche ein schlafendes Kind, die Unschuld, hütet, während als Krönung der ganzen Gruppe zwei Gestalten, Gerechtigkeit und Billigkeit mit den Attributen ihrer Würde darüber schweben. Vor diesen symbolischen Figuren erscheint die Wirklichkeit in der Person eines in seine rote Toga gehüllten Präsidenten des Kassationshofes — für letztern ist nämlich dieses Wandgemälde bestimmt — und der Greis entblößt huldigend sein Haupt vor dem Gesetze, dessen Wahrspruch er interpretieren soll. Viel weniger theatralisch als des Meisters durch Gas und Dunst schon halb zerstörte Plafonds der neuen Oper, wirkt diese ganze Gestaltenpracht und Farbenfülle stimmungs- und weihevoll auf den Beschauer, und erst wenn man sich der allegorischen Bedeutung erinnert, wird die Kritik mit ihrem Wenn und Aber geweckt. Diese antiken Weiber sind moderne Damen, die sich zu einer Maskerade zusammengefunden haben, mehr Grazie als Größe für ihre Rolle besitzen und ihren imposanten Namen sehr wenig entsprechen. Namentlich das „Gesetz“ sieht viel zu unternehmend, schalkhaft und verführerisch aus, und man braucht kein Tarquinius zu sein, um hier mit Leichtigkeit seinen Willen durchzusetzen. Ebensowenig glaubt man an die Jurisprudenz, die Gerechtigkeit und Billigkeit der andern lieblichen, koketten Pariserinnen, die da vor unsern Blicken ein lebendes Bild darstellen und uns mehr gefallen als imponieren wollen. „Halten sie still, meine Gnädige, und lachen Sie mir um Gotteswillen nicht!“ scheint der geniale Herr Photograph Baudry zu rufen. Nur der Greis und das in prächtiger Verkürzung daliegende Kind sind von dem Ernste ihrer Rollen überzeugt, und kein Zug von geistreichelnder Skepsis stört ihre keusche Absichtslosigkeit, die nichts vom Beschauer weiß. Schade, daß es der lichtvollen und nobel empfundenen Komposition auch etwas an Gleichgewicht fehlt, daß die Gruppe nicht besser vom

„Gesetz“ dominiert wird, und daß endlich die knallrote Präsidenten-Toga die tiefkräftige Farbenharmonie stört.

Von den übrigen Wand- und Deckengemälden bietet sonst keines mehr einen reinen Kunstgenuß, und ebensowenig wird eine ehrwürdige Bewunderung geweckt. Gustav Ferrier, dessen „Salammbô“ letztes Jahr von dem keuschen Unterstaatssekretär Turquet so hoch gehängt wurde, daß der talentvolle Maler es vorzog, sie ganz zurückzuziehen, erinnert heuer nicht nur durch seinen pastösen Farbenauftrag daran, daß er Bonnats Schüler und Atelier-Chef ist. Sein Wandgemälde „Der Frühling“ zeigt uns gleich ein halbes Dutzend „Mädchen aus der Fremde“, welche in lieblichem Zuge mit Liedern auf den Lippen und Blumen im Schoße aus dem Walde tänzeln und dem Früchte, jenem Blumen austeilen. Auch der Greis am Stabe fehlt nicht, und das ist zu beklagen. Der langbärtige Alte, der in nackter Häßlichkeit und mit so kolossalen Füßen, wie sie in der Wirklichkeit nie und höchstens noch bei Neuvilles deutschen Offizieren vorkommen, lebensgroß am Wege kauert, ist nämlich ein direkter Nachkomme von Bonnats letztjährigem „Hiob“ und ein so abschreckender Geselle, daß er das ganze sonst anmutige Bild verdirbt. Besser ist Cazins offizielle Allegorie des Nationalfestes vom 14. Juli 1880. Unter hellem Sternenhimmel lagern drei ideale Gestalten, die Arbeit, die Wissenschaft und der Mut, auf dem Gerüste eines Neubaues und betrachten sinnend das glänzende Schauspiel zu ihren Füßen: die illuminierten Kuppeln, Häuser und Triumphpforten und den Luxembourg-Park, dessen Bäume in buntem Laternenscheine, bengalischem Feuer und Raketenblitzen erglänzen. Kalt läßt uns diesmal auch Puvis de Chavannes. In bleicher Morgenbeleuchtung steht ein zur Karikatur abgemagerter Fischer am Buge seines Kahnes und gewärtigt voller Resignation und mit gekreuzten Armen, ob das ausgehängte Netz durch eine willkommene Beute ihn und sein am Strande Blumen pflückendes Weib vor dem Hungertode bewahren werde. Der Himmel ist hellblau, fast weiß, der Fluß monoton silbergrau, und auch die gleicherweise freudlosen Schemen sind in jenen flauen, reizlosen Wasserfarben gemalt, welche Puvis unserm Cornelius abgeguckt zu haben scheint. Die edle, einfache Komposition

gewinnt jedoch bei längerer Betrachtung entschieden an poetischer Tiefe und Empfindung, namentlich wenn man sie mit den beiden Dekorativbildern der „Modernisten“ Gervex und Blanchon vergleicht, welche für eine und dieselbe Mairie bestimmt sind. Blanchons „École des adultes“ zeigt uns eine abendliche Schulstube, wo unter zitternden Gasflammen der Lehrer ein geometrisches Problem erklärt, während die Repetierschüler, zum Teil noch im Handwerkskleide, ihre Hefte mit Notizen füllen. Allzu eintönig in den Typen, scheinen diese Lernbegierigen alle der nämlichen Familie anzugehören. Gervex' Pendant „Die Zivilhochzeit“ steht unvergleichlich höher. Der gravitätische Maire, im schwarzen Fracke und dreifarbiger Schärpe, liest die einschlägigen Artikel des Code Napoléon der vor ihm stehenden schönen Braut und einem ziemlich blöden und häßlichen Hochzeiter vor, den die ganze Zeremonie offenbar langweilt. Unter den Zeugen und Geladenen, deren teils feierliche, teils skeptische Haltung treffend gezeichnet ist, sind namentlich drei Figuren gelungen: ein wunderschönes Mädchen in Rosa, mit sehnsüchtigem, doch nicht neidischem Gesichtsausdrucke, ein dekorierter Greis und eine alte Dame, die beide wehmütig ihrer eigenen Jugend gedenken. Das Durcheinander der eleganten Toiletten und meist treffend individualisierten Typen ist überaus flott gemalt, und die Virtuosität des Koloristen zeigt sich zumal in der weißen Farbenskala der Braut, vom blassen Gesichte und spiegelnden Satin bis zu dem netzartig durchbrochenen Tüll, den schmutzigen Spitzen und samtenen Orangenblüten. Ganz denselben Vorwurf behandelt Schutzenberger, ebenfalls für ein Pariser Gemeindehaus, indem er die Szene nach akademischer Tradition nach Griechenland verlegt. Diese ideale Behandlung paßt gewiß besser in ein Gemeindehaus, denn zwei moderne Vermählungen im Bilde und in Wirklichkeit in demselben Raume sind doch ein monotoner Pleonasmus. Ein bloßer Spiegel würde das Bild ersetzen.

Ueberhaupt ist es sehr beklagenswert, daß der poesielose Naturalismus nun auch die Dekorativmalerei verheert, nachdem er das Geschichtsbild ganz verdrängt hat. Was man im „Salon“ heute noch an historischen Kompositionen findet, sind entweder vom Staate bestellte Haupt- und Staatsaktionen,

zur größern Ehre der Republik oder aber gemalte Anekdoten, die sämtlich tief unter der Höhe historischer Stimmung stehen und meistens als bloßer Vorwand zu archäologischem Kokettieren und geistlosem Kostümmalen dienen. Da kränkt uns vor allem das Nationalfest vom 14. Juli nachträglich mit einer beunruhigenden Menge von Bildern größten Formats, welche meist im Auftrage der Regierung verfertigt wurden. Die Feierlichkeit der Fahnenverteilung haben Garnier und Detaille verewigen wollen, aber sie beide scheitern an der Unmöglichkeit, Fräcke und Cylinder malerisch zu bewältigen. Detaille, der nur militärische Anekdoten in kleinem Formate geben kann, bietet hier eine banale Komposition, die weder ergreift noch interessiert. Ja, sogar die Troupiers, mit deren gemaltem Heroismus er nach 1871 seine Landsleute tröstete, haben die bei ihm stereotype Lebendigkeit und Keckheit eingebüßt. Und nun gar die drei philiströsen Präsidenten Grévy, Say und Gambetta, denen der Maler jeden bedeutenden oder noblen Ausdruck genommen hat und die ganz erstaunt ob dieser unverdienten Huldigung sind! Am besten ist vielleicht noch die Abgeordnetengruppe gelungen, obwohl die Herren verzweifelt ungeniert, unfeierlich und gelangweilt aussehen. Von den dreißig lebensgroßen Köpfen ist mancher mit peinlicher Porträtähnlichkeit nach der Photographie ausgeführt, doch gibt es wieder ganze Kilometer oberflächlich gemalter Partien, die des Künstlers geringe Freude an dem aufgezwungenen komplizierten Thema beweisen. Am besten ist noch der Generalstab zu Pferde fixiert, und er rivalisiert an fleißiger Ausführung mit dem dienstfertigen Lakai, der Gambettas allzu stattlichen Schmerbauch verdecken soll. Ebenfalls der Republik, aber der ersten, haben Flameng und Etienne Beaumetz ihren Pinsel gewidmet. Während der letztere ein Bataillon von 1792 in raschem Feldschritt durch eine beflaggte Pariser Gasse marschieren läßt, deren ganze Bevölkerung darob in helle Begeisterung gerät, hat François Flameng die Sieger der Bastille gemalt, wie sie eben in das eroberte Bollwerk eindringen, die Gefangenen befreien und ihre Helden mit dem Lorbeer schmücken, während ein Gardesoldat einen riesengroßen Schlüssel schwingt, womit er eher den Maler auspfeifen sollte, der sein Bild ohne Zen-

tralpunkt, mit schlechter Beleuchtung und in fadem Kolorit gemalt hat. Der Akademie-Professor Cabanel — „le colonel du Royal-Caramel“, wie seine übermütigen Schüler singen — vergaß offenbar des exzentrischen Barbey d'Aurevillys weise Mahnung: „Ne tripotez pas dans Shakspeare!“ Seine „Szene mit dem Kästchen" („Kaufmann von Venedig") ist natürlich prachtvoll in der Zeichnung, aber von den Edelmännern und Prälaten bis zur graziösen Porzia, deren Los sich entscheiden soll — was man ihr aber gar nicht ansieht — von einem so kraftlos süßen Wasserfarben-Kolorit, daß man in der That an Gerstenzucker erinnert wird.

Auch Jean Paul Laurens, dessen etwas nüchterner „Tod Marceaus" den Weltausstellungsbesuchern noch erinnerlich sein wird, enttäuscht seine Freunde durch das diesjährige „Gericht", wo ein gefesselter Barfüßer von einigen Mönchen verhört wird, während ein dritter eine böse Kurbel zu drehen anfängt, die den Inkulpaten behufs schnellern Geständnisses an einem Strick in die Höhe ziehen soll. Das Bizarre in dem sonst gut gemalten Bilde besteht nun darin, daß der Ort der Handlung in zwei ungleiche Hälften durch einen Pfeiler geteilt wird, der einem der beiden Inquisitoren just den Kopf verbirgt. Natürlich bleiben jetzt die Maulaffen des „Salon" vor dem Bilde stehen, bloß um den schrecklichen Torquemada dort hinten zu entdecken. Die unfreiwillige Komik erreicht aber im „Triumphe Chlodwigs" ihren Höhepunkt. Joseph Blanc hat nämlich nach klassischem Vorgange einige Zeitgenossen in sein Historienbild eingeflochten, und so erlebt der Beschauer das ein wenig ungewohnte Schauspiel, Gambetta als Merowinger König in weißem Talar, den Schauspieler Coquelin als fränkischen Asketen, den Minister Barthélemy Saint-Hilaire als Bischof und die Abgeordneten Antonin Proust, Lokroy, Clémenceau, Louis Blanc und Paul Bert zu deren eigenem Erstaunen als Kirchenväter und Märtyrer bewundern zu können.

Nirgends grassiert die Mode mehr als in der französischen Malerei der dritten Republik. Als der virtuose Kolorist Carolus Duran mit seinen Porträts einen großen und zum Teil gerechten Erfolg errang, wollte jeder Farbenklecker in Paris nur noch vornehme Damen in Samt oder Satin malen.

Jetzt ist die realistische Manier von Bastien Lepage auf der Tagesordnung, und der graue Grundton, der das Süjet bis zur Unsichtbarkeit einhüllt, verdüstert den heurigen „Salon" in bedenklicher Dichtigkeit. Aehnlich geht es mit der Darstellung des Nackten. Zuerst malten Jules Lefèvre und Henner ihre ausgezogenen Frauengestalten; sobald jedoch ihr Genre einschlug, wollte jeder Farbenreiber seine Dame im Naturzustande pinseln, so daß die Kunstsäle der damaligen Pariser Weltausstellung (1878) so aufregend waren, daß der Besucher fast in die Lage des heiligen Antonius von Padua kam, von dem uns der letztjährige Laureat Morot ein ganz an Wilhelm Buschs Beschreibung erinnerndes Bild gegeben hat.

Da spürt der Heilige auf der Glatzen
Und hinterm Ohr ein Kribbelkratzen,
Daß ihm dabei ganz sonderbar,
Bald warm, bald kalt zu Mute war.
Auf einmal — er wußte selber nicht wie
Setzt sich ein Mädel ihm gar aufs Knie
Und gibt dem heil'gen Antonius
Links und rechts einen herzhaften Kuß.
Er sprach: Ei, krabble und küsse nur zu,
Du störst mich nicht in meiner christlichen Ruh'.

Sei es nun, daß die Schöne im Bilde das „Kribbelkratzen" besser versteht, oder sei es, daß ihre Gelbsucht den Heiligen in Schrecken setzt, genug, er hält die Bibel immer krampfhafter fest und wirft immer brünstigere Blicke gen Himmel, und die Lösung dieser bedenklichen Situation ist gar nicht abzusehen. Natürlich marschieren die heurigen Maler des Nackten abermals unter Anführung des Elsässers Henner auf. Dessen erstes, zwei Meter langes, doch schmales Bild zeigt uns in göttlicher Blöße im Waldesschatten eine seiner sattsam bekannten Nymphen; sie hält die Füße in eine Wasserfläche, darin sich der Abendhimmel spiegelt, und kämmt ihr goldenes Haar. Selbstverständlich weiß man auch hier nicht, was die Uhr geschlagen hat, denn der Wald verrät die schwärzeste Asphaltnacht und der Himmel den blauesten Indigo-Abend, beide eher mit der Spachtel als mit dem Pinsel geschmiert. Um so strahlender hebt sich von diesem galanten Hintergrunde der nackte Leib

ab, dessen blendend gelbe Fleischfarbe, nur von unbestimmten Konturen markiert, etwas von Tizians Morbidezza hat und wie ein Transparent von rückwärts erleuchtet ist. Weniger poetisch berührt sein Sankt Hieronymus, der sich in Lebensgröße verzweiflungsvoll im Wüstensande wälzt und seine magern Lenden wütend mit Kieselsteinen bearbeitet. Selbstverständlich lächelt auch hier der Himmel in seligster Bläue, während sich ringsum schon die Nacht breit macht, doch ist der Körper ausnahmsweise dunkel und rauchig, was den sonst geschickt modellierten Heiligen fast in eine unheimliche Karikatur verwandelt.

Auch Feyen-Perrin, ohne Zweifel seiner ewigen Austernfischerinnen überdrüssig, hat sich diesmal kopfüber ins Ewig-Weibliche gestürzt. Seine „Venus Astarte“ ist nicht diejenige Mussets:

Fille de l'onde amère
Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,
Et fécondait le monde en tordant ses cheveux —

sondern hält sich an eine effektvolle Imitation des modernen Lyrikers Armand Silvestre:

C'est Astarté, la fille implacable de l'onde,
L'immortelle beauté qui torture le monde,
Dont la lèvre en douleur, comme en plaisir féconde,
A gardé pour nos pleurs le sel du flot amer.

Die herzlose Göttin steht im Bilde voll souveräner Ruhe mit leise gesenktem Haupte und erhobenen Armen, indessen sie ihre Hände in die rötlich gleißende Flut ihrer Locken versenkt. Der prachtvolle Leib und das gebieterische Haupt mit dem graziös harmonischen Antlitze strahlen in berückender Schönheit auf dem blauen Hintergrunde von Himmel und Meer, und die Wellen sterben in murmelnder Verehrung zu ihren Füßen. Hier wirkt der poetische Realismus um so erfreulicher, als der Künstler das seltene Glück hatte, in dem von verunstaltenden Schnürleibern heimgesuchten Paris ein wirklich schönes Modell zu finden; eine Gunst, welche weder Foubert, der eine kurzbeinige Undine zeigt, noch Lefèvres bleichsüchtiger Nixe, noch Dupain zu teil wurde, dessen weiblicher Frühling den Winter verjagt, statt selbst fortgejagt zu werden; bei H. de Callias „Danae“ endlich bedauert man nur das Eine, daß der Gold-

regen nicht heftig genug ist, um die verwachsene Schöne ganz zu verdecken. Die akademische Korrektheit repräsentiert William Bouguereaus über einen Teich hinschwebende Aurora, die sich im Fluge seitwärts beugt, um eine hohe Wasserlilie zu küssen; etwas Ballett-Entrechat und affektiert, aber trotz der geleckten und wie auf Blaßlilagrund aufgetragenen Farbe anmutig und unbeschadet aller Spöttereien der Naturalisten erfreulich. Der süße William hat in demselben Porzellantone ferner eine Madonna mit dem Kinde gemalt, das von drei Engeln in Schlaf musiziert wird. Das virtuos gepinselte Gemälde krankt an dem häufigen Fehler des berühmten Meisters, daß alle vier Frauengesichter sich zum Verwechseln ähnlich sehen, und entbehrt jeder religiösen Stimmung.

Wer trägt nun die Schuld daran, daß dieser fromme Charakter immer mehr aus der religiösen Malerei und bald diese auch selbst verschwindet? Mag in Paris wohl auch die gläubige Hingabe der Künstler fehlen, so ist es doch sicher, daß die französischen Kleriker ihre gemalte Andacht statt in den sündhaften Ateliers lieber in den Kirchengerätmagazinen des Saint-Sulpice-Viertels kaufen, wo die handwerksmäßigen Kopisten jahraus jahrein Arbeit finden. Wenn aber die offiziellen Heger der Religiosität so wenig für die Kunst thun, so ist es nicht zu verwundern, daß die Maler keine Heiligen mehr pinseln wollen. Wahre Frömmigkeit waltet höchstens etwa in Mertons „Franz von Assisi", der vor dem Trasimenischen See göttliche Moral predigt, wobei die Fische zur Ueberraschung der andächtigen Gemeinde verwundert ihre glänzenden Köpfe aus dem Wasser strecken, oder in Bulands „Verkündigung", obgleich oder weil die rein menschliche Seite herausgekehrt ist. Die heilige Jungfrau in schön ergebener Haltung könnte eine Pariser Ouvrière sein, der graziöse Engel scheint eher aus der Pension zu kommen, und nicht weniger modern und gemütlich ist die an Ostade erinnernde Staffage. Gewiß muß sich der Staat dieses freundlichen Bildes annehmen, denn es dürfte für den Geschmack der Stillen im Lande viel zu modern sein.

* * *

Unter den Tiermalern steht Vuillefroy obenan. Er läßt einen kleinen Jungen in blauem Fuhrmannshemd drei schwere Ackergäule in die Schwemme reiten, während ein paar von der Weide heimkehrende Kühe offenbar warten, bis sie ihre wiehernden Stallgenossen in dem Sumpfe ablösen können. Es ist ein großer und verdienter Erfolg, der auch den Herden von Brissot und Vayson zu teil wurde. Ersterer hat ein wahres Stück Schafspathologie gemalt; denn die kläglichen Tiere verschmachten augenscheinlich unter der drückenden Sonnenhitze. Auch Barillots bukolische Idylle aus einem Meierhofe, wo eine rotbackige Magd drei prächtig dargestellten Kühen eine Schürze voll Klee hinhält, erinnert an die besten Sachen von Rosa Bonheur.

Etwas Neues bietet sich unter den paar hundert meist vollendeten Stillleben, worunter Martins Orientalisches Intérieur die erste Stelle einnimmt, nur in Delannoys gelungenem Versuche einer patriotischen Nature-morte: „Des Bürgers Carnot Tisch“, worauf Dreispitz, Tintenfaß, Briefe, Proklamationen, mathematische Instrumente, ein Stück Brot und eine Limonade, soll nicht nur die Arbeitslust, sondern auch die Mäßigkeit des unermüdlichen Staatsmannes charakterisieren, ohne dessen energisches Organisationstalent die erste französische Republik kaum siegreich geblieben wäre. Treffliche Blumenstücke von Gonzalès, Cesbron, Minet, Leclaire und der pinselnden Schauspielerin Blanche Pierson vom Vaudeville hängen da und dort.

Auch die Militärmalerei regt sich diesmal. Alphonse de Neuville hat zum erstenmal seit Jahren wieder den „Salon“ beschickt mit seinen großen Bildern: „Der Kirchhof von Saint-Privat“ und der „Depeschenträger“. „Der Marschall Canrobert,“ so lautet die Erläuterung zu dem ersten Gemälde, „hatte mit seinen 20,000 Mann und 66 kleinen Geschützen den ganzen Tag den 90,000 Mann der preußischen Garde und der sächsischen Corps die Stirne geboten. Bei Sonnenuntergang, von diesem langen Ringen ermüdet, durch das Kreuzfeuer aus 272 Geschützen dezimiert, in der rechten Flanke durchbrochen, fast überall umzingelt, von der Munition und der erwarteten Garde im Stiche gelassen, war die Armee genötigt, das in Brand geschossene Saint-Privat aufzugeben. Die Trümmer des neunten Jägerbataillons und des vierten, zehnten und zwölften Linienregimentes

wurden zurückgelassen, um die Retraite zu decken; sie hielten bis zum äußersten aus und verteidigten jeden Zoll der Straßen und Häuser gegen die Flut der deutschen Truppen, die von allen Seiten gleichzeitig in das Dorf einfielen. Der letzte und hartnäckigste Widerstand konzentrierte sich in dem mitten im Dorfe gelegenen kleinen Kirchhofe, wo die letzten Verteidiger, von allen Seiten eingeschlossen und ohne Munition, am Ende ihrer Widerstandskraft, entweder gefangen genommen oder niedergemacht wurden. Doch die Niederlage unseres sechsten Armeekorps allein kostete der preußischen Armee 10,400 Mann, und Tags darauf telegraphierte König Wilhelm an die Königin Augusta: ‚Meine Garde hat vor Saint-Privat ihr Grab gefunden.‘“ Der Maler hat sich ziemlich genau an diese zweifelhafte französische Quelle gehalten. Die Augustsonne sinkt am düstern Horizonte, und ihre letzten Strahlen mischen sich mit dem Feuer und Rauch der brennenden Häuser. Die tapfere Soldatenschar auf dem kleinen Friedhofe hat die übriggebliebenen Patronen verschossen, und um die Leichensteine und umgeworfenen Kreuze türmen sich die Toten und Sterbenden. Aber die Rothosen geben darum den Widerstand doch nicht auf, bis auf drei Offiziere und einen Jägerkorporal, die abseits an der Mauer verwundet, aber in stolz verachtender Haltung das Ende dieses letzten Aktes erwarten. Dies kann nicht mehr lange anstehen, denn schon stürmen die Deutschen von allen Seiten in unabsehbaren Haufen ins Dorf und zertrümmern mit Kolbenstößen das Kirchhofsthor, welches die letzten Verteidiger noch zu halten und zu verrammeln suchen. Es ist ein stimmungsvolles, wenn auch etwas theatralisches Nachtgemälde voll Bewegung und Schwung, und die Soldaten im Bilde, wie ihr Maler selbst, haben ganz jene furia francese, welche die italienischen Söldner des sechzehnten Jahrhunderts in Schrecken setzte. Leider wird der wilden Tragik, wie hier ein Dutzend Männer von ganzen Regimentern erdrückt und hingewürgt wird, durch tendenziöses Betonen der Uebermacht und des also ungleichen und fast unritterlichen Kampfes etwas Uebertriebenes, Unwahres und Aufschneiderisches verliehen, das schlecht zum künstlerischen Ernste passen will. Dieses Gefühl wird noch verstärkt durch die wüsten Bauernlümmel, die Neuville auch wieder auf diesem Bilde in deutsche

Uniformen gesteckt hat, während seine Franzosen stets edle, elegante, sympathische Heldengestalten sind, welche nach übermenschlichem Ringen unter der Fatalität des Verrates oder der Uebermacht stumm zusammenbrechen. Dieses Bestreben verrät sich aber noch mehr in seiner zweiten Beschickung: „Ein als Bauer verkleideter Unteroffizier, welcher sich mit Depeschen nach Metz einzuschleichen versuchte, wird von einer Husarenpatrouille aufgegriffen, verhört und visitiert. Jeder überführte Emissär wurde auf der Stelle erschossen.“ Hier verfällt das Tendenziöse geradezu in die Karikatur. Nicht nur daß die gemeinen Soldaten in deutscher Uniform barbarische Kerle sind, auch der gemalte Generalstab bietet eine Musterkarte von empörend abgeschmackten Typen. Diese saubern Heerführer sitzen am gedeckten Tischchen vor einem Bauernhause und thun sich an Pfeife, Kaffee und Schnaps gütlich. Ein baumhoher Geselle mit rotem Barte und in Offiziersuniform schlürft den Mokka aus einer winzigen Porzellantasse; ein zeisiggrün gekleideter Lieutenant rekelt sich in seinem Stuhle und starrt blöde in den Rauch seiner Zigarre, und ein dritter, der offenbar dem Bordeaux allzu heftig zugesprochen, hockt ungezogen am Tische, auf den er seine breiten Ellbogen stützt. Ich möchte wetten, daß sich Herr de Neuville diese deutschen Strategen und Taktiker direkt aus einem Assommoir von Belville verschrieben und daß ihm dabei eher der legendäre „General Staff“ als der deutsche Generalstab vorgeschwebt hat. Während nun diese bösen Preußen ihrer Verdauung leben und ein abgesoffener dicker Pommer mit der Kognakflasche, die auf dem Tische steht, heimlich liebäugelt, wird im Vordergrunde der Emissär — man bemerke diesen Euphemismus, der, auf einen Deutschen angewendet, gewiß „Spion“ lauten würde — von zwei rotbärtigen Barbaren visitiert, deren roher Gesichtsausdruck wieder stark vom bleichen, doch eher schönen Gesichte des Märtyrers absticht, der ruhig, gefaßt, aber mit geballter Faust und Haß im Blicke dasteht und über sein Los vollkommen im klaren scheint. Unterdessen schwatzen und lachen die Offiziere, gucken neugierige Soldaten aus den Fenstern des Bauernhauses, schlägt eine mitleidige Alte auf der Schwelle des Nachbarhauses die Arme überm Kopfe zusammen und erwartet die Patrouille, die sich

ihres wichtigen Fanges freut, den sichern Befehl, den Arrestanten über den Haufen zu schießen. Natürlich ist das Bild virtuos gemalt und ohne auch nur den kleinsten Schnitzer in Zeichnung und Farbe. Beide Schöpfungen dürften in Frankreich nicht minder populär werden, als die frühern Bilder des überaus begabten Künstlers, der seine Revanchemalerei sehr geschickt mit verstecktem Hasse zu erfüllen und den Besiegten immer die schönere Rolle zuzuweisen versteht.

Unter den übrigen ziemlich zahlreichen militärischen Bildern verdienen Jeanniots „Letzte Trommler" (übende Tambours vernehmen die ministerielle Verordnung, daß die Trommeln in der Armee abgeschafft werden sollen) und Berne-Bellecours Miniaturbild „Angriff auf Schloß Montbéliard" Erwähnung, Georges Bertrands „Patrie" jedoch beansprucht besondere Hervorhebung. Dieser junge Künstler hat eine Anekdote aus dem Briefwechsel von Eugène Delacroix grandios zu illustrieren versucht und einen halbtoten Fähnrich der Kürassiere gemalt, welcher, ein moderner Cid Campeador, mit zerschossenem Panzer, auf seine Kameraden gestützt, noch hoch und stolz im Sattel sitzt und in krampfhaft geschlossener Faust die Lanze hält, deren Trikolore den letzten Strahl der untergehenden Sonne empfängt. Es ist eine ergreifende Apotheose der Pflicht, wobei die patriotische Idee in so wenig tendenziöser und doch gemeinverständlicher Weise hervortritt, daß sich Herr de Neuville ein Exempel daran nehmen könnte.

* * *

In der Unmasse guter und trefflicher Landschaften merkt man noch immer den Einfluß des unersetzlichen Corot, der zuerst die Natur groß auffaßte und wiedergab. Ihm ist es zu danken, daß die französischen Paysagistes sehen gelernt haben und ihre Bilder nicht mehr nach dem Skizzenbuche oder gar nach Photographien zusammenleimen, sondern streng nach der freien Natur kopieren. Das einzige Beklagenswerte ist hier die neuerliche Tendenz, eher Studien als Gemälde zu bieten. Ein etwas harter, aber fast grandioser Realismus findet sich in der Landschaft von Duez, der offenbar an Corots Paradoxon dachte: „Wenn die Sonne in der Natur sinkt, geht die Sonne

der Kunst auf.“ Wir sind am Meeresstrande und eine feuchte Salzluft liegt über Land und Meer. Der Wind schweigt, und die Segelboote ziehen einen Silberstreif durch die graue Fläche. Das kräftige Grün des Vordergrundes kontrastiert mit den jäh abfallenden Strandklippen. Im unendlichen Raume, wo Meer und Himmel Grau in Grau zusammenfließen, verschwimmt die rote Sonne und färbt den Rauch eines fernen Dampfschiffes, während ein mehr als vulgärer Bauer, der im Vordergrunde raucht, gleichgültiger Zeuge dieses Sieges der gewaltsam hereinbrechenden Nacht ist. Noch mehr im Sinne von Corot und Rousseau sind die beiden Bilder des trefflichen Guillemet; zuerst eine wilde Küstengegend, wo die Fischerinnen mit beladenen Körben nach dem Dörfchen ziehen, dessen rote Dächer sichtbar sind, und dann eine Gewitterlandschaft, wo der Strand noch von der Ebbe feucht ist und in der Ferne sich die wütenden Wogen brechen. Hier ist alles in silberduftige Schleier gehüllt und mit trefflich beobachteter Luft- und Lichtwirkung dargestellt. Rhythmisch bewegtere Linien finden wir in einer freundlichen Abendlandschaft von Pelouse, wo die Sonne nur noch gedämpft das reife Kornfeld und das grünliche Meer streift, während desselben Meisters „Ueberschwemmung in Holland“ mit dem milchigen Wasser, das die verlassenen Hütten und abgedorrten Fruchtbäume umspült, eine tief melancholische Stimmung atmet und das Weben der elementaren Geister ergreifend zum Ausdrucke bringt. Destrems reizende Feldidylle aus dem Languedoc — zwei erschöpfte Schnitter ruhen im Schatten des gelb wogenden Aehrenfeldes, während ein robustes Landmädchen auf hölzernen Klapperschuhen einen Krug frischen Wassers bringt — gehört ebensosehr der Landschaft als dem Genre an, welches letztere hier besonders zahlreich vertreten ist.

In seiner stillen Einfachheit ergreifend ist das Bild aus dem Fischerleben von Ulysse Butin. Die Flut steigt. Das Meer verliert sich im regnerischen Himmel. Das Segelschiff wird flott gemacht. Ein reckenhafter Fischer mit gemeinen Gesichtszügen hebt mit beiden Händen einen schweren Anker in den Kahn, der ihn in die stürmische See hinaustragen soll. Sein Weib, mit einer normännischen Haube auf dem

Kopfe, schafft Körbe und Netze herbei, und der Bursch hilft so gut er kann. Wortlos, ohne Trost und Zärtlichkeit wird jetzt ein — vielleicht ewiger — Abschied genommen, aber die Leute sind das freudlose Leben gewöhnt. Unterdessen heult die See ihr grandioses Sturmlied und wirft einen Schleier von salzigem Dunste weithin über den Strand. Die wilde Poesie des Ozeans ist hier trefflich wiedergegeben, und man fühlt und begreift die seltsame Anziehung, die es auf diese armen Leute ausübt. Ein friedliches Wasserbild hat Gueldry in seiner „Regatte in Joinville" geliefert. Die Ruderer in ihren farbigen Trikots erwarten unter einem tiefblauen Himmel das Zeichen zur Wettfahrt, während sich die weißen Häuser des Städtchens, die bunten Toiletten der ungeduldigen Zuschauer und der leise bewegte Strom in der Sonne spiegeln. Alles ist glänzend, freundlich und lebendig. Ein idealisiertes Idyll bietet Lerolle in seinen „Von der Arbeit heimkehrenden Bäuerinnen", doch hätte der Künstler seine unbedeutende Idee nicht zwischen vier riesenhaften Goldleisten realisieren sollen. Derlei Format läßt man sich nur bei so viel geistigem Gehalte gefallen, wie er Jules Bretons Bildern eigen zu sein pflegt. Diesmal hat der tiefpoetische Künstler kleines Kaliber gewählt und eine bloße Studie geliefert, die aber manches Gemälde aufwiegt. Eine kräftige und keineswegs idealisierte Bauerndirne steht am Waldesrande, beide Hände auf einem leeren Kruge, und starrt mit großen, träumerischen Augen in die Ferne. Wenn sie auch nicht den Schatz erwartet, so denkt sie doch gewiß an ihn. Das Bild ist von frappanter Unmittelbarkeit und Wahrheit. In das melodramatische Genre gehört Jacquins „Nach der Beerdigung". Totengräber und Leichenträger verschließen das Kirchthor. Letzterer zündet sich ruhig eine Pfeife an, bevor er die Bahre wieder auf den Rücken lüpft, während die Geistlichen und zuletzt eine schwarzgekleidete Frau mit ihrem Mädchen an der Hand ins verlassene Haus zurückgehen, wo sie alles an denjenigen gemahnen wird, der nicht mehr ist.

Viel besser als die sentimentale Malerei will aber den Franzosen das heitere, mit irgend einer feinen Pointe versehene Genre gelingen. In dieser Richtung nennen wir vor allem das meisterliche „Coup de main" von Renouf. Ein alter

Fischer fährt in seinem Kahne heim und lächelt nun über sein kleines Mädchen, das mit ernstem Gesichte die Händchen ans Ruder legt, um dem Großvater zu helfen. Der anziehende Sturm und das vorläufig noch regungslose Meer sind so stimmungsvoll, wie die beiden lieben Menschen charakteristisch. Humor verrät auch Mullers „Kraftanstrengung", wo sich ein winziger Junge mit einem mächtigen Salatkopf schleppt, und Lobrichons kleines Mädchen, das ihr Brüderlein zu einem Briefschalter emporhebt. Die Atelierszene von Bompard verarbeitet gröbern Witz. Eine Kupplerin stellt dem arbeitenden jungen Maler ein neues Modell vor. Das arme Kind, das seinen Beruf zu diesem Berufe legitimieren soll, hat sich schon zögernd der Kleider, Strümpfe und des Mieders entledigt. Während das Hemd über die nicht eben schwellenden Hüften gleitet, verbirgt sie schamhaft ihr errötendes Gesicht . . . ein Moment noch, und sie wird uns zeigen, ob der brave Seume im Rechte war, als er einmal in Venedig der bekannten Geste der mediceischen Venus eine typisch allgemeine Bedeutung zuschrieb. Vor solcher Schamhaftigkeit beißt sich der Maler in die Lippen, Frau Marthe Schwertlein ist entrüstet, und ein zweites Modell, das in musterhafter Nacktheit auf einem Kissen liegt, bricht in wahre Lachkrämpfe aus. Nicht viel vornehmer und obendrein unwahr ist Bulands „Dorfschöne", die nach mehrjährigem Aufenthalte im Pariser Sündenpfuhl ihren Eltern einen Besuch macht und die braven Leute durch ihre halbweltlichen Toiletten und Manieren — sie raucht wie ein Türke — in Erstaunen, aber gar nicht in Entrüstung versetzt. Ohne geistigen oder gemütlichen Gehalt und mit viel zu aufdringlicher Detaillierung, doch feiner pointiert ist des beliebten Vibert „Probe auf einer Dilettantenbühne", wo das Theater im Treibhause aufgeschlagen wird und die Liebhaber eigenhändig zugleich auch für Dekorationen und Kostüme sorgen. Nicht beabsichtigte Komik liegt in Heills gut gemaltem Schauergemälde, wo sich eine junge Dame, nachdem sie den Sonnenschirm und einen zerknitterten Brief weggeworfen, quer über die Schienen legt, während der Eisenbahnzug mit vollem Dampfe dahergefahren kommt. Vielleicht sagt uns Herr Heill im nächsten „Salon", ob der Maschinist noch rechtzeitig hat bremsen können.

Mit photographischer Präzision sind unter den naturalistischen Bildern diejenigen von Göneutte und Viktor Gilbert ausgeführt, welche zwei Morgenszenen aus der Pariser Halle zum Vorwurf genommen und damit eine Illustration zu Zolas „Ventre de Paris“ geliefert haben. Göneutte zeigt uns die Fischdamen unter sich, wie sie keifend, fluchend und Zoten singend am frühen Morgen die Fische kaufen, die sie tagsüber auf ihrem Schubkarren durch die ganze Stadt fahren, wobei sie mehr Lungen- als Muskelkraft entwickeln. Diese breitschultrigen, rotnasigen Megären sind vortrefflich charakterisiert, und eine offenbar büßende Magdalena, die sich trotz ihrer Jugend dem Fischhandel zugewendet hat, sticht mit ihrer Stumpfnase, den ausgeschnittenen Schuhen und dem koketten Häubchen sehr angenehm von ihren Kolleginnen ab. Gilbert, obwohl ebenfalls Naturalist, hat die Fischweiber dagegen wie verkleidete Halbweltliche aufgefaßt; um so getreuer ist seine „Wandelnde Morgensuppen-Händlerin“. In einer engen Straße, deren Gaslaternen schon gelöscht sind, und wo nur noch die Lichter in den dumpfen Läden gegen die langsam fliehende Nacht ankämpfen, trinken arme Beamte und Arbeiter auf ihrem Gange zum Tagewerk eine Tasse schlechter Fleischbrühe, die ihnen eine dicke Hausiererin kredenzt. Es gibt im „Salon“ nicht weniger als zwanzig solcher Marktszenen, während der vorjährige nur eine einzige aufwies. Zum realistischen Genre gehört ferner der „Inhalationssaal“ von Aublet, wo die Kranken, gehüllt in weiße Bademäntel, sich durch den dicken Dampf tasten und das Tageslicht umsonst das feuchtwolkige Halbdunkel zu erhellen versucht. Bedeutender ist das Provinzialbild von Brispot, der fünf Spießbürger gemalt hat, wie sie jeden geschlagenen Nachmittag in der Nähe des Bahnhofes auf einer Bank sitzen, etwas frische Luft schöpfen, am liebsten an gar nichts denken und prinzipiell niemals ein Wort miteinander sprechen. Eine jede dieser Figuren ist prächtig individualisiert und eine komplette Biographie in nuce. Wir glauben ein paar Epistel aus Flauberts posthumer Philisterstudie „Bouvard und Pécuchet“ zu lesen. Lhermittes Assommoir-Szene zeigt eine dunkle Kneipe, wo sich drei versoffene Arbeiter von einer scheußlichen Kellnerin die Gläser füllen lassen; einer von ihnen, ein wüster Geselle mit zurückgeschlagenen

Hemdärmeln, stützt sich auf seine Schaufel und schiebt mit fast wildem Gesichtsausdrucke sein Glas zum Füllen auf den plumpen Tisch. Diese Brutalität der Mittel, die an Courbets „Steinklopfer“ gemahnt, finden wir auch in Aimé Perrets lebensgroßem „Sämann“, an dem das einzig Schöne das Viktor Hugosche Motto ist:

Il marche dans la plaine immense,
Va, vient, lance la graine au loin,
Rouvre sa main et recommence.

Ein schon ziemlich bejahrter Bauer mit rundem Kopfe, kräftiger Statur und trivialem, servilem und doch verschmitztem Gesichtsausdrucke folgt den glänzenden Furchen des Ackers. Bei jedem Schritte versinken seine Holzschuhe in der feuchten Erde, und während er so dahinschreitet, streut er in rhythmischem Wurfe mit halbnacktem Arme die Körner umher, und hält mit der andern Hand die volle Schürze. Der Ausdruck seines Gesichtes scheint dafür zu sprechen, daß er die Denkmaschine ganz abgestellt hat, aber doch dämmert etwas in dem Glanze des kleinen Auges, welches vielleicht schon das künftige Kornfeld oder gar den Hagelschlag sieht, der all seine Arbeit vernichten wird. Weiter hinten ist auf dem ebenen Felde eine zweite Figur, die das Interesse zersplittert: ein Bauernweib, das rückschreitend die Egge vor sich herzieht. Beide Figuren, von obligatorischer Häßlichkeit, aber peinlicher Naturtreue, bewegen sich unter einem bleiernen Himmel, während ein Flug Vögel zu den Samenkörnern niederschwebt. Das Ganze ist in der nüchternen Manier Millets gemalt, aber das stellenweise allzu betonte Detail — hier des Sämanns fleißig gemalter Daumennagel, den man zu allererst bemerkt — weist auf den Einfluß des genialen Bastien Lepage hin, der seiner „Jeanne d'Arc“ heuer einen lebensgroßen „Bettler“ nachfolgen ließ.

Es ist ein alter, verwitterter Geselle, der als geschworner Feind jeder Arbeit von Dorf zu Dorf geht und vor jeder Thür seinem gewohnten Fechthandwerk obliegt. Eben kommt er aus einem Bürgerhause, und daß er nicht vergeblich an die Mildthätigkeit der Hausfrau appelliert hat, das beweist die dem intimsten Leben abgelauschte köstliche Bewegung, womit er mit der fast feinen, weil der Arbeit ungewohnten Hand, seinen

zerlumpten Schnappsack hält und mit der Linken die Gabe hineinschiebt. Und nun der unbeschreiblich schlaue, verschmitzte, zufriedene Ausdruck, der über sein gerunzeltes gelbes Gesicht mit der kräftigen Nase wetterleuchtet und der uns mehr als ein Blick ins Herz von des armen Teufels Leben und Wesen erzählt! Dabei hat der Graubart trotz der gebückten Haltung und der schweren kotigen Schuhe, die eine zerfetzte Socke durchblicken lassen und kaum von der Stelle bewegt werden können, doch nichts Schleichendes, Kriechendes, Serviles, o nein! Er bettelt freilich, aber aus süßer Gewohnheit und weil dies sein Handwerk und mehr als das: sein Recht ist. Etwas von einem Sozialdemokraten steckt wirklich in der alten, faulen Haut. Er ist wohl im Stande, das Almosen schlankweg zu fordern und in schwierigen Fällen sein Begehren sogar mit einem bezeichnenden Schwunge seines Spazierstockes zu begleiten. Ja, er kennt sie alle, die alten Schlagworte von sozialer Ungerechtigkeit, und wenn er abends in den Scheunen und Ställen übernachtet, so deklamiert er gewiß den Knechten vor, daß die Reichen von Rechts wegen teilen müssen, d. h. ja nicht etwa die Arbeit! Und da ist es denn begreiflich, daß das kleine, blonde Mädchen, welches wohl das Stück Brot gespendet hat, unter halbgeöffneter Thür halb mitleidig, halb furchtsam dem wunderlichen Alten nachblickt, der, ohne sich umzusehen und wohl auch ohne zu danken, ein ewiger Jude der Armut und Faulheit, hastigen Schrittes wieder den gewohnten Weg durch die Felder einschlägt. In diesem Bilde, das bloß ein Porträt ist, spricht nicht nur das Antlitz, sondern auch das Kleid, die Haltung, die Bewegung; dabei ist alles einfach, streng, nüchtern und gar nicht theatralisch. Die Hände und Köpfe sind meisterhaft modelliert, und die ganze Figur scheint in plastischer Lebendigkeit aus dem prächtigen Rahmen von versilbertem Schmiedeeisen zu treten. Natürlich geht es nicht ohne die bekannten Schrullen. So ist hier ein überaus interessanter Blumentopf mit solch aufdringlicher Detaillierung gepinselt und getupft, daß er dem Bettlerkopfe ganz gefährliche Konkurrenz macht. Bastien zeigt sich auch hier als Maler des schattenlosen plein-air im Sinne Corots, aber seine Farbe bleibt nüchtern, scharf und kennt keine fett aufgesetzten Töne. Und da wir gerade bei diesem inter-

essanten jungen Maler sind, so wollen wir auch gleich seines kleinen Porträts von Albert Wolff gedenken. Der bekannte Feuilletonist des „Figaro“ sitzt an seinem mit Papieren, Büchern und Bibelots bedeckten Arbeitstische und sinnt in seiner charakteristischen Hottentotten-Häßlichkeit über seine Arbeit nach. Die sauber, aber maßvoll detaillierte Einrichtung seines Studierzimmers mit den Bildern an der Wand, den schön gebundenen Büchern seiner Bibliothek, den Kunstgegenständen da und dort, sowie die Einzelheiten seiner Haustracht bis zu den barocken roten Stiefeln charakterisieren den Geschmack, die Gewohnheiten und die Geistesrichtung des beliebten Schriftstellers ganz vortrefflich.

* * *

Das allgemeine Streben nach Individualisierung feiert überhaupt im Porträt seine größten Erfolge. Hier und nicht anderswo sitzt die Hauptstärke der französischen Maler, und zahlreiche vielversprechende junge Talente übertreffen schon die anerkannten Meister, zumal wenn diese wie Bonnat und Carolus Duran in ihrer Manier verknöchern; ersterer mit seinen plastisch auf dunklen Grund gesetzten Köpfen, letzterer mit seinen koloristischen Virtuosenstücken. In Bonnats „Gräfin Potocka“ und „Maler Cogniet“, beide in steifer Photographiehaltung, wird den langhaarigen Kunstaspiranten von der Camera obscura eine schmeichelhafte Konkurrenz gemacht. Kein Wunder, daß Cogniet zu der Art, wie ihn sein berühmterer Schüler gemalt hat, auf dem Bilde ein recht verdrießliches Gesicht schneidet. Auch Durans Porträts fehlt die geistige Schneide. Hier ist alles Farbeneffekt, Nüancenspielerei, koloristisches Hexen. Madame Graux, jene hysterische Dame, die in der Spionenriecherei wider Girardin eine traurige Berühmtheit erlangte, ist schwarz auf Blau gemalt, und ihr mit Blumen spielendes Kind trägt auf rotem Grunde ein Scharlachkleid. Dabei vergißt der Künstler ob diesem koloristischen Solo nicht allein Proportionen und Charakteristik, sondern auch die verpönte Korrektheit der Zeichnung, welche Corot treffend die Ehrlichkeit der Malerei genannt hat. Auch sein „Zukünftiger Doge“ ist ein bloßer Vorwand, um einen goldgestickten Purpur auf die Leinwand zu bannen, aber es steckt kein Körper darin. Um so gelungener

ist Cabanels junge Dame, die sich leicht und lebendig vom blauen Grunde abhebt, Baudrys Louis von Montebello, das Bild eines Halberwachsenen, der nicht mehr Kind und noch nicht Mann ist; das prächtige Porträt der Ministersfrau Constans von Debat-Ponsan, der zuerst im Historienbilde debütierte; Paul Dubois' Fräulein X., deren leicht gepudertes Haar seltsam mit dem blühenden kindlichen Gesichte kontrastiert; Duez' Porträt des militärisch aussehenden Alphonse de Neuville, der sich in warmer Färbung an die Staffelei lehnt; Machards „Fürstin Alexandra Trubetzkoi", welche Dumas' geistreiche Definition der Russinnen — in Eis gestellte Orientalinnen — nicht Lügen straft; Gills wilder Petroleur Jules Vallès; Louise Abbémas braungekleidetes Mädchen, das auf braunem Grunde sinnend vor dem braunen Klavier steht und über die braunen Tasten die Hand gleiten läßt, die seltsamerweise nicht braun ist; und Humberts im englischen Geschmack à la Lawrence ausgeführte vornehme Spaziergängerin mit Hündchen, ein Modenbild ersten Ranges.

Bei den Porträts hat sich auch der Impressionismus einschleichen können. Renoir, halb schon ein Ueberläufer, stellt ein hübsches Kind aus, dessen naiv rosiger Kopf von einem Walde blonder Haare umwogt ist, der in wechselnden Reflexen spielt. Intransigenter als je tritt aber der Meister der Schule auf: Manet. Zuerst sehen wir den Löwentöter Pertuiset als Berliner Bergfex mit angeschlagenem Gewehr und einem ausgestopften Löwen. Daß es farbige Schatten gibt, ist ja eine ganz richtige Bemerkung, aber der Meister, qui a éclairci la palette, wie Zola versichert, braucht darum noch nicht einen violetten Wald zu erfinden. Womöglich barocker ist sein „Rochefort", den sich kein Mensch so häßlich vorgestellt hätte. Nicht nur gibt er ihm das graue und fast elektrische Toupet eines Clowns, sondern überdies noch ein Sieb als Gesichtshaut, so daß der Mann eigentlich mit lauten Zungen für den Impfzwang predigt. Selbstverständlich sind beide Gemälde flüchtig, brutal und hart gemalt oder vielmehr gefleckt, denn die Parole des Impressionismus lautet ja nicht: Ars mihi lex, sondern: Ars mihi . . . Klecks.

* *
*

Unter den im „Salon“ vertretenen Ausländern stehen die Belgier noch immer in der malerischen Ausbildung und technischen Vollendung den Franzosen am nächsten und überragen sie meistens an Frische der Erfindung und charakteristischer Vertiefung. Sie malen, wie auch die Deutschen, mit größerer Liebe und mehr Gemüt, während es sich den Parisern durchgängig nur um eine Frage der Mache und Spekulation, um kein Kunstwerk, sondern um ein Kunststück handelt. Sogar Alma Tadema, der doch schon ganz Manierist geworden, bestätigt dies. Sein neues Bild: „Unterwegs in den Tempel der Ceres“ tischt immer dieselbe archäologische Genreszene mit zweifelhafter Perspektive, aber äußerst fleißiger und stimmungsvoller Färbung auf. Zwei recht klassische Griechinnen tänzeln im Festgewande zum Tempel, indem sie dazu ihr Tambourin schlagen, während abseits vom Wege einige Flötenspieler dazwischen pfeifen. Ein näher liegendes Thema hat sein Landsmann Jan Verhas gewählt. Er stellt nämlich die Brüsseler Schuljugend dar, wie sie bei der silbernen Hochzeit Leopolds II. und seiner Gemahlin vor dem Königspaare und dem ganzen Hofe defiliert. Die weißgekleideten blühenden Mädchen, die da lustig und lebendig Hand in Hand unter dem Kommando einer Lehrerin vorübermarschieren, sind allerliebst charakterisiert und machen das Bild, das überdies vortrefflich gemalt ist, zum erfreulichsten der ganzen Ausstellung. Desgleichen treten die Holländer ganz imponierend auf. Ihr P. S. Kroyer liefert vielleicht das beste Gemälde der naturalistisch gemütlosen Richtung. Wir sind in der Werkstatt eines Hutmachers. Der Geselle und zwei Buben stehen halbnackt vor einer dampfenden Mulde und kneten im Schweiße ihres Angesichtes den Filzbrei, indessen das blaue Tageslicht von oben in den dichten Qualm fällt und die magern Leiber und häßlichen, dummen Gesichter verklärt. Es wird dem Beschauer ganz schwül vor diesem packenden Bilde, das statt des ersten oder eines zweiten Preises nur eine Medaille dritter Klasse bekommen hat. Ebenfalls zwei Nachtgemälde sendete Israels in Amsterdam ein. Während die „Nähschule“ an den erschütternden „Song of the shirt“ gemahnt:

O glaubt mir, ihr tragt nicht Leinwand auf,
Nein, menschliches Leben und Blut!

zeigt uns sein „Plus rien“ ein schmutziges Bauernstübchen, wo die Frau verröchelt und der Mann in dumpfem Schmerze zusammenbricht. Die ins kohlschwarze Intérieur einbrechende Abenddämmerung verdüstert die Tragödie eines trostlosen Todes noch mehr. Van Marke hat ein prachtvolles Tierstück geschickt; vielleicht das Beste des „Salon“. Am zahlreichsten (69 Numern!) sind die Vereinigten Staaten vertreten, aber bloß Picknells „Bretonische Landschaft“ ist der Rede wert. England bringt eine herrliche Marine von Lansyer, item John Sargents vorzügliches Porträt einer Dame am Klavier und Hawkins ergreifende, weil naiv aufgefaßte Kirchhofsszene, wo zwei Kinder im hohen Grase vor dem Grabe der Mutter stehen und sich schaudernd aneinander schmiegen. Casanova und José Frappa malen in ihrer „schwarzen“ Heimat etwas Kulturkampf. Magere Pfaffen und feiste Mönche bereiten der kanonischen Köchin zum Trotz höchst eigenhändig ein „Diner aus dem Stegreif“; der eine dreht die Kaffeemühle, ein anderer kostet in der Küche die Saucen, ein dritter entkorkt eine vielversprechende Batterie von Flaschen mit und ohne silbernen Hälsen, und zur offenen Thür herein bringen zwei neue geistliche Gäste den leckern Dessert. Nicht weniger flott ist Casanovas „Gartenwinkel“, wo ein dicker Kapuziner die höchst vertraulichen Mitteilungen einer reizenden Manola mit schmunzelnder Miene und gierig hingeneigtem Ohr entgegennimmt, während sein Konfrater im Herrn sich eine Tasse Kaffee zu Gemüte führt. Daß diese Szene à la Grützner ganz in der Manier Fortunys von kleinen, spitzigen Lichtern durchflimmert ist, versteht sich bei einem rechten Hispanier von selbst.

Die 44 Elsässer, 26 Oesterreicher, 32 Schweizer, 22 deutschen Reichsbürger und 32 Skandinavier haben viel Schönes beigesteuert. Der gewesene Hamburger und jetzt naturalisierte Vollblutfranzose Heilbuth gehört zwar nur halb zu diesen germanischen Kunstjüngern, aber da wir sein reizendes Genrebild (zwei elegante Pariserinnen über einen dunstumwogten Teich rudernd) zu erwähnen vergessen haben, so mag es, ohne seinem Patriotismus nahe treten zu wollen, an dieser Stelle

geschehen. Gleichfalls in erster Linie stehen Liebermanns Charakterstudie aus dem Amsterdamer Invalidengarten mit einer ganzen Musterkarte treu dem Leben abgelauschter Greisentypen, des Leipzigers Theodor Weber besonders von den Engländern geschätzte Marinen, eine gelungene Winterlandschaft des Düsseldorfers Uhde, Eduard Richters effektuirende Porträts, des Oesterreichers Willenich beleidigend hoch gehängte „Schlacht von Lissa", seines engern Landsmannes Romako wilde, aber mäßig kolorirte „Amazonenschlacht", ein lebendiges Porträt von Enke (dessen Bruder, den trefflichen Bildhauer, darstellend), Ernst Josephsons charaktervolles Bild eines Boulevardiers, des alten Schweden Edelfeldt brillantes Künstlerheim und seines Mitbruders Skredswig grandioses Tierstück; das niedliche Porträt des Russen E. de Liphart (den ich nebenbei im Verdachte habe, ein kerndeutscher Liebhart zu sein), und des Partikularisten Schenck (noch alleweil und mehr als je „Maler aus dem ehemaligen Herzogtum Holstein") satirischen Rebus, bei dem die Saloniers vielleicht länger verweilen würden, wenn sie nicht fürchten müßten, alsdann zu sehr seinen Gänsen zu gleichen, die ebenfalls mit kritischem Geschnatter vor einem Gemälde stehen. Habeat sibi, der olle Jung! Wenig Glück machte hier der talentvolle Böhme Brozik mit seinen Historienbildern: „Columbus am Hofe Ferdinands des Katholischen und Isabellas von Kastilien" und „Petrarca und Laura am Hofe des Papstes zu Avignon dem Kaiser Karl IV. vorgestellt". Nicht allein lange Titel, sondern auch ganze Kilometer Leinwand und ganze Klafter Goldleisten scheinen des Böhmen Lust zu sein; nur schade, daß nicht viel Inhalt darin steckt. Es sind kalte Haupt- und Staats-Aktionen aus einer Oper, schwerfällige Kostüm-Malereien, reizlose Wachsfiguren. Soll dies ohne Zweifel ansehnliche Talent nicht verkümmern, so muß Brozik auf die Nachahmung von Matejkos kunterbunten Farbenrasereien, so gut slavisch sie auch sein mögen, vor allem verzichten, und einmal nach Davids Vorgang zuerst die nackten Körper, die seine famosen Kostüme bedecken sollen, auf die Leinwand zeichnen oder noch besser, wie mehrere französische Mitstrebende, ein paar Jährchen bildhauern. Nur so wird er modellieren lernen und Füllung in

seine wesenlosen, aber leider so wesentlichen Kostüme hineinbringen. Den größten Erfolg der malenden Ausländer errang eine junge Dame. Louise Breslaus glänzendes Debüt: „Das Porträt der Freundinnen" wurde sogar von Jean Richepin und andern naturalistischen Saloniers für die Ehrenmedaille oder mindestens für den ersten Preis vorgeschlagen, mußte sich aber mit einer schnöden Ehrenerwähnung begnügen. So hoch stelle ich nun freilich das Genrebild der begabten Künstlerin nicht, obwohl es ein scharfes, kräftiges Talent verrät, das jegliches Konventionelle, nicht aber alles Banale verachtet. Zwei häßliche Frauenzimmer sitzen vor einem nicht unebenen jungen Mädchen — wie ich höre: ein Selbstporträt ... mein Kompliment! — und sollen nun abkonterfeit werden. Nach dem Kanon des allein seligmachenden Realismus sind auch hier die Luft- und Lichteffekte so hell wie unter freiem Himmel gegeben, und die ganze häßliche und bornierte Menschlichkeit recht auffällig und brutal hervorgetupft. Der jungen Dame wäre ein Kursus im Kunstschönen dringend zu empfehlen, aber ihre plötzliche Berühmtheit wird sie jetzt wohl auf dem erfolgreichen Abwege beharren lassen.

* * *

Am schlimmsten steht es mit der Skulptur, worin diese Ausstellung trotz voller achthundert Numern jedenfalls die unbedeutendste seit langem ist. Da kommt kein Mercié mehr mit einem Todesengel oder eine Grabfigur von Paul Dubois oder ein Genius von René de Saint-Marceau oder auch nur eine Byblis von Suchetet. Die bessern Meister haben sich der Malerei zugewendet. Dubois stellt heuer zwei treffliche Porträts, der geniale Falguières eine spanische Stiertötung mit ausgezeichneter Anatomie, aber koloristisch etwas stumpf, Mercié ein melodramatisches Genrebild und eine geschminkte „Delila" aus, und der universelle Gustav Doré figuriert nur darum nicht in der Farben-Orgie, weil seine Beschickung vor der Jury keine Gnade fand. Hier im Skulpturenhofe hat er unter dem Titel „Christentum" eine Gruppe ausgestellt, wo eine Barmherzige Schwester in ihren Armen einen verwundeten Soldaten unterstützt. Der geniale Illustrator macht in

der Bildhauerei offenbar Fortschritte. Ein andrer Maler, der bedeutende Gérôme, versucht sich ebenfalls auf diesem fremden Gebiete, und zwar zum erstenmal und mit Glück. Der alte Anakreon hebt zwei herzige Kinder, Bacchus und Amor, denen er ja seine schönsten Lieder verdankt, mit strahlendem Gesichte zu sich empor und führt sie so ungestüm an seinen Mund, als wären sie Schläuche voll feurigen Chierweins. Freilich guckt der Maler noch aus all dem schnörkelhaften und störenden Beiwerk, den Trauben und Kränzen, hervor. Es ist noch zu dekorativ und nicht einfach genug gehalten. Die Ehrenmedaille erhielt Allar für seine Alkestis, welche, bereits von den Schatten des Todes umrauscht, von den Ihrigen ewigen Abschied nimmt, um das Leben ihres königlichen Gemahls durch Hingabe ihres eigenen zu verlängern. Die Kinder spielen eher mit der leidenden Mutter, als daß sie dieselbe zurückhalten würden. Ueberhaupt fehlt der euripideische Geist, trotz der antiken Korrektheit der Linien. Die etwas modernen Gesichter sind übrigens hübsch gearbeitet, aber auf Kosten der arg vernachlässigten untern Partien. Besser ist Gautherins „Verlorenes Paradies", wo unser Elternpaar unter dem göttlichen Fluche und vor der unbekannten Zukunft zusammenschaudert. Die sich furchtsam an Adam schmiegende Eva ist als kräftige Mutter des Menschengeschlechtes naturalistisch vierschrötig, doch nicht unzutreffend charakterisiert, aber der verlorene Strahl aus dem entschwundenen Eden hätte auf ihren Gesichtern nicht fehlen sollen. Barrias' preisgekröntes Monument zur Erinnerung an die Belagerung von Paris — Lutetia mit Militärmantel und Säbel und zu ihren Füßen ein verwundeter Mobilsoldat — ist bis auf den furchtbar fleißig gearbeiteten Schwertgriff eine ziemlich oberflächliche und ordinäre Gipsarbeit, die tief unter desselbigen imposanter Bronzestatue von Bernard de Palissy steht. Ein paar reizende Medaillons von Viktor Peter sind von den mehreren hundert Reliefs einzig der Erwähnung wert. Sogar von den Büsten, ehemals dem Troste jedes sonst mittelmäßigen „Salon", ist nur etwa d'Epinays Lulu, das charakteristische Bild eines prinzlichen Pechvogels, bemerkenswert. Unter den Beschickungen der Ausländer nehmen die zwei Arbeiten des Oesterreichers

F. Beer eine erste Stelle ein. Seine elegante Terrakotta-Büste von Fräulein Invernizzi und noch mehr die Statuette der schönen Schauspielerin Léonide Leblanc, beide sauber und fast genial ausgeführt, hätten eher eine Medaille verdient, als irgend welches der prämiierten Werke.

* * *

Die besten Arbeiten der letztmonatlichen Pariser Kunst, Gemälde zweier Ausländer, sind aber nicht im „Salon", sondern beim Kunsthändler Sedelmeyer in der Rue Rochefoucauld und im Cercle des Vendôme-Platzes zu finden. Sieht man Munkacsys geniales Kolossalbild „Christus vor Pilatus", so begreift man allerdings, daß die brotneidischen Herren von der Jury mit Hast die um einige Tage verspätete Ablieferung als Vorwand benützten, um dem verderblichen Konkurrenten die Hallen ihrer Mittelmäßigkeit zu verschließen. Munkacsy, das ist jedem unparteiischen Kunstfreunde klar, hätte sonst die Ehrenmedaille notwendig verdienen müssen. Hier hat sich der Maler endlich von dem dunklen Grundton seiner frühern Bilder emanzipiert. Seine lebendige und charaktervolle Riesenkomposition spielt eine herrliche Farbensymphonie auf.

Zum Schlusse wollen wir noch der interessanten Sonderausstellung des originellen de Nittis gedenken, der in kurzer Zeit eine Pariser Berühmtheit geworden ist. Der Neapolitaner gehört zu den Impressionisten im guten Sinne. Er malt am liebsten die eleganten Pariserinnen, die er auf seinen Spazierfahrten in seinem zum Atelier umgewandelten Wagen im kaleidoskopischen Vorüberhuschen auf die Leinwand zaubert. Zum erstenmal versucht er sich heuer im Pastell, das mit seinen milden Reflexen trefflich zu seiner leichten und delikaten Manier paßt. Er zeigt uns z. B. eine blonde Miß in der Opernloge unterm zitternden Gefunkel des Lüsters und das sprechend ähnliche Porträt des naturalistischen Romanciers Edmond de Goncourt. Am besten sind aber wohl seine Pariserinnen von der Rennbahn und dem Boulevard. Freilich darf man seine Augenblicksbilder nicht durch die Brille des Kunstästhetikers prüfen, denn die Zeichnung ist oft inkorrekt und der Farbenauftrag nur angedeutet. Als Impressionist will auch er bloß den Schein

der Dinge wiedergeben und malt in Umrissen und Farbenflecken und in gewollter Unvollkommenheit. Die Nebel der Themse, der Dunst eines Tingel-Tangels, der Qualm einer Tabagie oder der Staub der Boulevards, das ist die richtige Sphäre für seine meisterlich intentionierten Figuren und Dinge; man muß jedoch ein scharfes Auge für die flüchtigsten Erscheinungen der Weltstadt besitzen, um seinen beweglichen Schatten und Schemen Geschmack abzugewinnen und ihre Naturwahrheit zu verstehen. Offenbar gehört dies alles einer Zukunftsmalerei an, die ohne jede Analogie ist und oft übertrieben und krankhaft scheint, aber im dunklen Drange vielleicht eben doch nach einem rechten Ziele tappt. Und da ist es denn interessant, daß die ersten, welche das moderne Millionen-Stadtleben mit seinem Hin und Her, seinem Wogen und Lärmen, seinen Fuhrwerken und Bauten, seinen Arbeitern und Bummlern vermittelst Feder und Pinsel wahr und prägnant gezeichnet haben, daß Daudet, Zola und de Nittis feurige Südländer sind. Wird nun der tiefer blickende Norden diesem Impuls bessern Inhalt und feste Form zu leihen und gar eine neue Kunst auszubilden verstehen? —

Alles in Allem spricht auch der jüngste „Salon“ von einer reich sich entwickelnden Kulturblüte. Die Zentralisation hat in der französischen Kunst einen Wetteifer hervorgerufen, dem wohl manches hastige Tappen nach neuen Gegenständen und Moden und der Hang nach Uebertreibung und Sensation entspringt, der aber auch in seinen Auswüchsen, sofern sie noch unter der Zucht künstlerischen Verstandes stehen, ein Zeichen rastlos ringender Gestaltungskraft und eine Gewähr für die Zukunft ist.

---

## Die Impressionisten.

In einer der letzten Komödien von Meilhac und Halévy brüstet sich ein junger Maler, daß er zur Schule der Intentionisten gehöre. Um deren Prinzipien befragt, erklärt er, der Intentionist male keine eigentlichen Gemälde, sondern gebe bloß die Absichten zu einem Bilde. Zum Beweise seiner Intentionen schleppt er mehrere seiner Farbenschöpfungen her. Auf der ersten sehen wir einen indigoblauen, auf der zweiten einen

purpurroten Mann, und der Maler erklärt, das sei die Intention eines Herrn, welcher vor den beiden beleuchteten Gefäßen einer Apotheke vorübergehe. Dann zeigt er ein großes Bild, das aus nichts weiter als einem blauen und einem gelben Querstreifen besteht. „Dies ist ein Drehbild. Hier sehen Sie das Meer, das unendliche Meer, und darüber ein herrliches Abendrot. Wenn wir dies Meisterwerk umdrehen, so daß das Gelbe unten und das Blaue oben zu stehen kommt, so bewundern Sie die Wüste, den brennenden Sand der Sahara, und über ihm das ewige Azur des afrikanischen Himmels. Jetzt wissen Sie, was der Intentionismus ist.“

Diese Szene hatte bei der Pariser Aufführung, wozu die verschiedenen Bilder von einem geistvollen Karikaturenzeichner ausgeführt worden, immer einen stürmischen Lacherfolg. Als nun „La Cigale“ nach Deutschland wanderte, verstand man dort die Pointe auf die sogenannten Intentionisten recte Impressionisten nicht. Man war gerade so verwundert, wie ich zur ersten Zeit meines Pariser Lebens, als ich in einem litterarischen Salon ein exzentrisches Porträt entdeckte, das die schwarzlockige, schöne Herrin des Hauses mit roten Haaren, violettem Kinn und grünen Lippen darstellte. Das sei eben das Werk eines Impressionisten, hieß es, und da der Maler just anwesend war und in meinem Stadtviertel wohnte, so bat ich ihn auf dem Heimweg um Auskunft über seine Kunstrichtung.

„Der Impressionismus,“ lautete die Erklärung, „malt keine Gemälde, sondern bloße Eindrücke und sucht alle Farbentöne der Natur, sogar die grellsten und sonderbarsten, wiederzugeben und unvermittelt nebeneinander zu stellen. Wir malen die Dinge, wie wir sie sehen. Das Kolorit ist alles, die Zeichnung nichts. Wir setzen unsere Objekte ins vollste Licht, weshalb man uns auch ‚Luftmaler‘ nennt. Der Sonnenschein verändert das Kolorit und hebt nicht selten alle Farbenharmonie auf. Statt der akademischen Perspektive haben wir unsere Fleckentheorie. Was sehen Sie dort vor uns auf dem Trottoir gegenüber?“

„Einen Herrn.“

„Sie irren. Das ist ein Fleck. In der Entfernung gibt

es keine Herren, keine Menschen, keine Gegenstände, sondern bloße Farbenflecke. Und was thut Ihr angeblicher Herr?"

„Er scheint über etwas nachzudenken, so viel ich wenigstens am Ausdruck seiner Züge erkennen kann ..."

„Erlauben Sie, es gibt keine Züge."

„Also die Linien seines Gesichtes ..."

„Pfui, es gibt keine Linien; ebensowenig als Menschen, Wagen, Bäume. Es gibt nur Flecken ... und im Fleck liegt alles. Wir sind umgeben von Flecken, wir sehen nur Flecken, wir selber sind nur Flecken. Was sich aus der Entfernung nicht genau wahrnehmen läßt, erscheint wie ein irgendwie gefärbter Fleck, und so malen wir ihn denn auch als Fleck."

„Dann sind Sie wohl kurzsichtig?"

Mein Begleiter würdigte meinen schüchternen Einwurf keiner Antwort und schloß seine Belehrung mit den Worten:

„Das ist die Theorie der Impressionisten oder Intransigenten, wie das Publikum uns getauft hat, oder der Unabhängigen, wie wir uns selber nennen. Außerhalb unsrer Kunst liegt das Naturwidrige, Konventionelle, Spießbürgerliche, Dumme."

Orientiert war ich, wenn auch nicht überzeugt. Seitherige Ausstellungen und befreundete Impressionisten vollendeten meine intransigente Bildung. In alle Mysterien der Zukunftsmalerei eingeweiht, darf ich es vielleicht wagen, die Originalien zu Meilhacs Karikaturen vorzulegen und das Evangelium des Impressionismus in feurigen Zungen zu verkündigen.

Haupt und Gründer der Schule ist der geborene Pariser Edouard Manet, der jetzt in seinem siebenundvierzigsten Jahre steht. Als Schiffsjunge segelte er nach Brasilien und bereiste ein Jahr später Italien und Holland, wo er ohne Zweifel von den Galerien angeregt wurde, denn nach seiner Heimkehr trat er auf sechs Jahre ins Atelier des Akademikers Thomas Couture, welcher das bekannte Bild: „Römer der Verfallzeit" gemalt hatte und, erschöpft von allzu großer Bewunderung seines Meisterwerkes, vor kurzem starb. Manet war ein mittelmäßiger Schüler. Erst drei Jahre nach seinem Austritte fand er seinen eigenen Weg. Ohne Zweifel wurde er von Courbet beeinflußt, der um jene Zeit sein realistisches Evangelium malte, während

es Proudhon in Gebote faßte. Manet wälzte bereits seine Fleckentheorie und seinen Glauben an die Dekolorisationskraft der Sonne im Gehirne; im übrigen teilte auch er Courbets Haß gegen den traditionellen Formelkram, die übertriebene Zeichnung, die geleckte Farbe und das ewige griechische Schönheitsideal. Beide klagten mit Clément, dem Feinde Voltaires:

„Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?“

In ihrem Abscheu vor der schöpferischen Phantasie und Gelehrsamkeit kamen sie notwendig auf die Natur und das moderne Leben. „Zeigt mir Götter, und ich male sie euch!“ höhnte Courbet. Und weil der moderne Apoll und die moderne Venus, dank ihrer gründlich veränderten Lebensweise und der Modenarrheit mit Schnürleib und Strumpfband, ihren Körper verdorben, so pinselten beide moderne Menschen nach der Aesthetik des Häßlichen. Manet war der griechischen Beine und Raffaelschen Köpfe überdrüssig. Er malte den erstbesten auf der Straße aufgelesenen Bettler im vollsten Sonnenlichte, schmutzig, zerlumpt, ekelhaft. Denn der Impressionismus hat nicht nur seine Aesthetik, sondern auch seine eigene Optik. Im Sonnenscheine stechen ja alle Gebrechen menschlicher Natur nur um so kräftiger hervor. Das angebliche Entfärben und Umfärben ist in Wirklichkeit nur ein schärferes Beleuchten, vor dem weder Schminke noch Schönpflästerchen helfen, jedes Haar einen Schlagschatten wirft und jede Falte sich zur Kluft erweitert. Manet bedient sich nicht der roten Brille der Akademiker, noch der schwarzen der Realisten: er schaut mit unbewaffneten Augen, die aber anders blicken müssen, als gewöhnliche Sehorgane. Wo andre eine tadellos weiße Haut gewahren, entdeckt er den grünlichen Schiller der Verwesung darauf; für jedes normale Auge sonst kohlschwarzes Haar malt er gelb, fast rot, in seinem stereotypen blond lumineux, worin alle seine Figuren wie in einem Sonnenstrahle schwimmen; den feuchten Glanz des Auges gibt er mit violetten Tönen wieder. Man muß sich in seine Optik hineindenken, um dem mehr oder minder chargierenden Pinsel, der eben den momentanen Eindruck festhalten will, gerecht zu werden.

Die unbestreitbare Originalität des Künstlers kam 1863 schon ganz zum Vorscheine, als er vierzehn Gemälde bei einem

Bilderhändler am Boulevard des Italiens ausstellte. Am meisten charakteristisch für seine Manier war das Kolossalbild: „Le déjeuner sur l'herbe“, wo zwei frühstückende junge Leute im Grase liegen und ihrer dem Bach entsteigenden nackten Gefährtin zuschauen, während eine zweite, von einem Hemde bekleidet, noch in der blauen Flut badet. Man fand dies Bild damals unmoralisch und suchte der durchaus naiv aufgefaßten Situation eine lüsterne Idee unterzuschieben, während Manet doch nur um des Kolorits willen malt. Auf dem grünen Fleck der Landschaft brauchte er einen gelben Fleck, das nackte Weibsbild, und einen weißen Fleck, das Hemd im Hintergrunde. Das Süjet ist um der Farben willen da. Eine Idee liegt ihm ebenso ferne als kunstvolle Gruppierung. Alle Vorurteile seines Auges und sämtliche Kühnheiten seiner Hand findet man auch in seinen religiösen Bildern wieder, wo er trotz Courbets höhnischem: „Ihr malt Engel? Habt ihr denn welche gesehen?“ einige reizend skizzierte Kinder mit blauen Flügeln auf die Leinwand wirft. Sein „Toter Christus“, dessen Leichnam in tiefster Nacht wie von innen erleuchtet daliegt, und „Der von den Soldaten geschmähte Heiland“ sind Bilder von unleugbarer Kraft. Noch charakteristischer ist „Olympia“, die für seine Meisterschöpfung gilt. Man denke sich auf weißem Linnen ein nacktes siebzehnjähriges Mädchen in kaum erblühter, aber schon verblühender Schönheit; die Augen zwei schwarze Flecken, der Mund zwei rote Striche. Nebenan eine Art Ball aus bunten Flicken, der sich in einiger Entfernung zu einem geschmacklosen, aber frappanten Blumenstrauße zusammensetzt, indessen aus dem rußigen Hintergrunde Schwarz in Schwarz der Kopf einer Negerin und eine Katze hervortreten. Das ist alles barock und abstoßend, aber im Grunde ein wundersam lebendiges Bild eines augenblichen Vorganges in scheinbar augenblicklicher Darstellung.

Théophile Gautier sagt irgendwo, jede eigenartige Schöpfung habe etwas von jener anstößigen Schönheit, welche die Routine in Alarm setze. Um so begreiflicher ist die gewaltige Opposition, worauf Manets neue und ursprüngliche Erzeugnisse stießen. Als er eine erste Ausstellung seiner Bilder veranstaltete, begann das wilde Hallo der Kritik, der Kollegen und des großen Haufens. Ein Anhänger der akademischen Richtung drohte

sogar, das harmlose Bummlerbild: „Musik im Tuileriengarten“ als eine Verletzung des Schamgefühls (!) in Stücke zu reißen und den Besitzer des Ausstellungslokals mit Ohrfeigen zu traktieren. Die Jury des „Salon“ wies seine Werke konsequent zurück, und so ist es bis vor kurzem geblieben. Auch die Pariser Kritik konnte sich für Manets Entwürfe, die sich als fertige Gemälde brüsten, lange nicht erwärmen und ist in ihrer großen Mehrheit jetzt noch allem Impressionismus feindlich, obgleich sie Manets Streben nach Natur und sein Talent, unbelebte Gegenstände wiederzugeben, in bedingter Weise anerkennt. Nur Emile Zola hatte gleich den Mut, Manets Bilder geradezu als Meisterwerke zu feiern. Das erregte einen solchen Sturm der Entrüstung, daß der Chefredakteur, wollte er seine Abonnenten nicht verlieren, dem kühnen Kritiker die Mitarbeiterschaft entziehen mußte.

Nichts ist natürlicher, als daß Zola für Manet eintrat, denn Impressionismus und Naturalismus sind verwandte Richtungen. Beide haben ja die Prätension, alles zu beschreiben, was sie sehen. Manets Bilder sind recht eigentlich das, was Zola seine Vorstudien nach der Natur („Documents humains“) nennt; nur mit dem Unterschiede, daß der Romancier den rohen Stoff, den der Maler als fertiges Kunstwerk gibt, erst sorgfältig und fleißig verarbeitet. Im übrigen teilen beide die Vorliebe für das analytische Eingehen auf das Häßliche, Gemeine, Abstoßende, für das einseitige Hervorheben menschlicher Bestialität, für das grelle Ueberwiegen des Sinnlichen und Physischen über das Geistige und Moralische. Diese Verwandtschaft wird um so frappanter, wo beide Künstler einen und denselben Stoff behandeln, wie in Manets Illustrationen zum „Assommoir“. Hier fängt der Pinsel dort an, wo die Feder stecken geblieben ist. Eine größere Uebereinstimmung zwischen dem Porträt im Buche und dem auf der Leinwand ist kaum denkbar.

Der Zukunftsmaler und der Zukunftslitterat sind aber auch mit dem Zukunftsmusiker verwandt. Alle drei setzen den Nervenreiz der Schönheit, den Naturlaut der Harmonie vor. Ihren Mangel an wahrhaft schöpferischer Kraft, ursprünglicher Erfindungsgabe haben alle drei zum System erhoben. Die Zukunft

muß man ihnen gleicherweise absprechen. Ihre Richtungen sind Abwege oder höchstens Wege, aber jedenfalls keine Ziele.

Dies zeigt sich recht deutlich in Manets letzter Sonderausstellung (1880). Seine Süjets sucht er noch immer in den gewohnten Kreisen. Die Höllen des Pariser Lasters exportiert er fortwährend mit besonderer Vorliebe. Die von Opopanax und andern Parfüms geschwängerte Sphäre der „Folies Bergères“ und ähnlicher Tingel-Tangel weiß er trefflich zu fixieren. Gewisse Damen und ihre Beschützer haben noch immer keine Geheimnisse für ihn. Da sehen wir solch einen Kerl in blauer Blouse am Marmortisch. Eine Kellnerin geht hinten vorbei und dreht sich schnell nach dem ungeduldigen Kunden, der ihr etwas zuschreit, einen Fluch oder eine Zote. Diese hastige Wendung ist mit unglaublicher Naturwahrheit wiedergegeben. Nicht weniger lebensvoll sind seine Bilder von der Abendbörse, vom Opernball, vom Skating Rink. Auch im Porträt ist Manet innerhalb der Grenzen seiner Manier ein Meister. Sein Pinsel kennt weder Mitleid noch Schmeichelei. Sein Modell muß sehr schön oder gar nicht eitel sein, denn da wird jede Runzel, jede Warze, jedes Gebrechen ins volle Licht getupft. Sein Bild von Frau Zolas kalter Schönheit ist von sprechender Aehnlichkeit und höchst charakteristischer Auffassung. Ebenso das Porträt des Feuilletonisten Albert Wolff, dessen durchgeistigte Häßlichkeit und satirischer Mund virtuos angedeutet sind. In Blumenstücken und Seebildern leistet Manet oft Bedeutendes; namentlich merkt man letztern an, daß er nicht umsonst den Ozean befahren und geliebt hat. Hohlgang und Windstille wirft er auf die Leinwand mit einer Kraft und Lebendigkeit, die geradezu an Courbets Meisterwerk „La vague“ erinnern.

Ueberraschend wirken seine Pastels, deren namentlich im letzten Jahrhundert mit Recht beliebter poetischer Charakter zum bloß skizzierenden Impressionismus vortrefflich paßt, obwohl Boucher und Manet sich auszuschließen scheinen. Hier ist namentlich „La Toilette“ ansprechend, wo ein junges Weib ihr Kleid etwas emporhebt, um ihr Strumpfband zu knüpfen. Das Bild beweist, bis auf die verdächtige Hand, daß der Künstler auch zu modellieren versteht. Wie schade, daß der leidige Impressionismus bei seinem aufrichtigen Streben, der Wahrheit auf

die Spur zu kommen, trotz kühner Pinselführung, die der Natur in ihren heimlichen Winkeln nachspürt, und ungeachtet seiner meist sichern Auffassung der flüchtigsten Züge jede wahrhaft erquickliche Leistung mit seiner zum Grundsatz erhobenen Ueberhastung unmöglich macht. Aber wo für einen Maler die Arbeit gewöhnlich erst anfängt, wirft Manet schon zufrieden den Pinsel weg, und so wird eben der Beschauer nicht befriedigt. Von einem Fortschritte kann man ebensowenig reden. Er sieht und malt in seinen letzten wie in seinen ersten Bildern. Seine Pinselführung ist gleich sicher und kühn, seine Modellierung gleich mangelhaft geblieben. Natürlich, denn wenn er sich um Perspektive, exakte Umrisse, gute Zeichnung und Farbenharmonie kümmerte, so wäre er ja ein ganz gewöhnlicher Maler wie Cabanel und Meissonier, die im Wörterbuche der Intransigenten längst zu Schimpfnamen geworden sind. Der Impressionist verurteilt sich selbst zur Unvollkommenheit.

Leider begnügte sich Manet nicht, eine scharf ausgeprägte Individualität in der zeitgenössischen Kunst zu sein; er ist auch, ganz wie sein Freund Zola für die Litteratur, Gründer und Haupt einer Malerschule geworden. Jungens und Mädels, die rückwärts noch die Eierschale tragen, entsprangen der wohlthätigen Zucht ihrer Lehrer, um der Lockpfeife des Propheten zu folgen. Bei der Mehrzahl von ihnen ist dabei nicht eitel Naivität und Kunstbegeisterung, sondern auch ein gutes Teil Kalkül im Spiele. Die Herrschaften wissen recht gut, daß sie auf dem gewöhnlichen Wege mit Fleiß, Beharrlichkeit und Talent weniger schnell ans Ziel gelangen würden. Statt wie ihr Meister sechs Jahre und länger gute Studien zu machen, schleudern sie eine flüchtige Skizze nach der andern auf den Markt, um mit grünen Himmeln, blauen Wiesen und auf den Köpfen stehenden Weibsbildern den blöden Philister in Erstaunen und Entrüstung zu setzen. Just diese Indignation aber macht den Impressionisten. Seine Lebensbedingung ist der Skandal. Wenn man aufhörte, ihn ernst zu nehmen, und die Pfuschereien aus seiner Schnellmalerei einfach totschwiege, so wäre es längst vorbei mit dieser Marktschreierei, die nun endlich auch dem Haupt der Schule zuwider geworden.

In jüngster Zeit kann man nämlich im Impressionismus

ein Schisma konstatieren, das sich zunächst darin äußert, daß die drei besten Talente nicht gemeinsam mit dem wüsten Haufen ausstellen wollten. Während Claude Monnet und Renoir im „Salon“ von 1880 exponierten, wo die Impressionen zum erstenmal vor der Jury Gnade fanden, und indessen der schlauere Manet ebenfalls für sich allein ausstellte, hatte der Troß der Schule in der Nähe der Tuilerien aufgehängt. Ich glaube, Trockenwohner heißt man in Wien jene armen Familien, die sich oft um wenige Guldenzettel in einem noch feuchten Neubau einmieten, um ihn eben trocken zu wohnen. So haben auch die Impressionisten im vierten Stocke eines kaum unter Dach und Fach gebrachten Hauses der Rue des Pyramides ihre aus dem „Salon“ verwiesenen Werke zum „Trockenwohnen“ aufgestellt. Sie waren schwerlich zu etwas Besserem wert.

Die immer jünger werdenden Jünger des Impressionismus sind ein neuer Beweis, wie reklamensüchtige oder talentlose Schüler die Enfants terribles jedes Reformers sind und, mag er Manet, Zola oder Wagner heißen, sein System ad absurdum führen müssen. Wie Manet räuspert und wie er spuckt, haben ihm die Lehrlinge glücklich abgeguckt und sich namentlich die Fleckentheorie hinter die feuchten Ohren geschrieben; aber

Sitzt nicht der Fleck am rechten Fleck,
So wird die schönste Farbe

geradezu scheußlich, während der Meister manchmal abstoßend, aber fast immer interessant ist. Es fehlt ihnen seine sichere Hand und sein origineller Blick. Seine Skizzen werden bei ihnen zu Chargen, sein sauberer Auftrag zur fingerdicken Kruste, sein Drang nach dem Stofflichen zur tollen Jagd nach dem Gemeinen. Er sucht die Natur, sie malen aufs geratewohl oder fliehen sie ganz. Jeder zufällige Strich mit verharztem Pinsel ist ihnen Eingebung des Genius. Weil er sein eigenes Grün für die Haut, sein originelles Rot für sonnenbestrahltes Haar und sein spezielles Bisterschwarz für die Nüstern hat, malen sie zeisiggrüne Gesichter, purpurne Bärte und rußige Nasen. Weil er in seinen Porträts gern das Licht hinter das Modell wirft, streichen sie ihre Köpfe auf blendend weiße Hintergründe. Weil er jede gesuchte Komposition und allen Effekt verschmäht, gruppieren sie gar nicht und lieben krasse

Roups. Eine gewisse Beliebtheit errang sich Raffaelli, der „Meissonier der Armen und Elenden“, und der Maler dunstiger Kaffee-Interieurs Debas, der einige lebensvolle Tänzerinnen gemalt hat. Alle andern jedoch sind ebenso weit von Natur und Kunst, wie von Talent und Verstand entfernt.

Was bekommt man auf ihren letztjährigen Ausstellungen nicht alles zu sehen?! Gliedmaßen, vom Rumpfe getrennt, Figuren ohne Gleichgewicht, blumenbunte Wiesen, Bäche von Indigo, rote Zähne und sogar einen grünen Esel, wie in Gellerts bekannter Fabel. Auf allen Bildern schneidet die Natur Gesichter. Ein recht häßliches Frauenzimmer heißt in Paris längst „une femme impressionniste“. Die Frauen sind sämtlich dem Tingel-Tangel oder dem Assommoir entnommen. Es ist der „besoin de la fille“ des Naturalismus, der Nanaturalismus. Oft werden diese Pfuscher zu Komikern wider Willen. Hier sehen wir eine Grisette, die mißtrauisch auf einige Trauben schielt. Sie hat recht, denn sie sind voll Schweinfurtergrün. Dort steht ein Bummler im Sonnenschein, aber nur sein Schatten ist getroffen. Und was brüste⁺ sich jener Krautschneider dort neben seinem Cylinder, wo doch der bloße Hut schon mehr als genügen würde? Fort mit ihm, und das Bild kann nur gewinnen!

Aber die Losung dieser Herren ist: Aufsehen und Skandal um jeden Preis.

„Il nous faut du nouveau n’en fut-il point au monde!“

Ein Impressionist machte von sich reden, weil er die Farbenbüchsen gleich direkt auf die Leinwand drückte. Ein andrer malt mit dem Messer. Nächstens erobert sich wohl ein dritter die Zukunft, indem er mit dem Löffel pinselt; und am Ende folgt gar einer dem erhabenen Vorbilde jenes deutschen Anstreichers, der mit seinen in den Farbenkübel getauchten Fingern zierliche Tapetenblumen herstellte und trotz Courbet gar nicht verlegen war, als er auch einen Engel al fresco malen sollte. Wie half er sich? Er bestrich seinen Lehrburschen mit roter Farbe, packte ihn an den Beinen und klatschte ihn kopfüber an die Wand ... und der Engel war fertig!